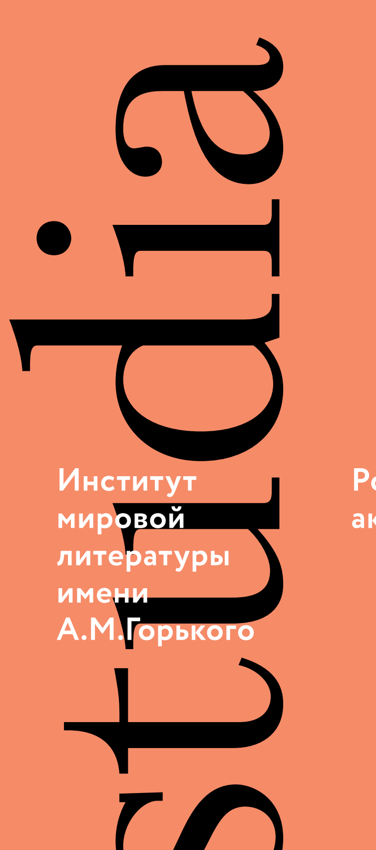


studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

том 9 #1
2024

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

**том 9 #1
2024**

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum

Литературные исследования

Научный журнал

Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2024.
–Т. 9, № 1. — М.:
ИМЛИ РАН, 2024.
– 392 с.

Academic journal. — 2024.
– Vol. 9, no 1. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2024.
– 392 p.

Включен
в Перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25А,
стр. 1

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

*Address of the Editorial
Department*:
Povarskaya St., 25A, bld. 1,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

Federal State
Budget
Institution
of Science

studia litterarum

**A.M. Gorky
Institute
of World
Literature**

**of the Russian
Academy
of Sciences**

**vol 9 #1
2024**

Moscow

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Содержание

Текстология. Источниковедение. Публикации

Рецензии

Contents

Textology. Materials. Publications

Reviews

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/GIQIKD
УДК 82.0
ББК 83(0) + 83.3(0)

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ ДРАМЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И САНСКРИТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

 Н.Р. Лидова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 08 апреля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29

Аннотация: Статья посвящена специфике и типологическому своеобразию представлений о драме в европейской и древнеиндийской театроведческой теории. Работа носит текстологический характер и опирается на первоисточники, прежде всего на трактат «Натьяшастра», являющийся наиболее авторитетным сочинением для изучения классической индийской поэтики. В статье выявляются санскритские аналоги таких фундаментальных терминов западной теории литературы, как «драма», «жанр», «спектакль», «сценизм», «литературность» и др. Особое внимание уделяется нескольким санскритским категориям, представляющим собой наиболее близкие аналоги европейских понятий драмы и жанра. Это прежде всего *натья* и *прайога*, характеризующие различные перформативные аспекты пьесы. Еще одним важным понятием является термин *рупа*, использовавшийся для определения вначале сценарной, а позднее текстовой основы театрального представления и за счет своей универсальности выбранный для обозначения совокупности десяти «образцовых» древнеиндийских зрелищных форм. Наконец, обсуждается категория *вритти*, определявшая в «Натьяшастре» стилистические особенности как ранних мистериальных представлений, так и унаследовавших их формальную структуру классических санскритских пьес. Цель статьи не ограничивается обсуждением этих понятий. Главная ее задача состоит в том, чтобы выявить различия между восточной и западной поэтологическими системами и указать на фундаментальные проблемы, связанные с некритическим использованием европейской терминологии для интерпретации и изучения древнеиндийской эстетики.

Ключевые слова: драма, драматургия, теория драмы, поэтика, эстетика, жанр, санскритская литература, «Натьяшастра», *натья*, *рупа*, *вритти***.**

Информация об авторе: Наталья Ростиславовна Лидова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3983-303X
E-mail: nlidova@gmail.com

Для цитирования: *Лидова Н.Р.* Жанровая типология драмы в европейской и санскритской литературе // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 10–29. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

GENRE TYPOLOGY OF DRAMA IN EUROPEAN AND SANSKRIT LITERATURE

© 2024. Natalia R. Lidova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 08, 2023
Approved after reviewing: June 04, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article examines the notion of drama as a genre category in European and ancient Indian theatrical theory. The analysis of ancient texts, foremost the treatise of the *Nāṭyaśāstra*, which can be considered the most authoritative primary source for the study of classical Indian poetics, forms the basis of the research. This paper identifies Sanskrit analogues of such fundamental concepts of Western literary theory as "drama," "genre," "performance," "scenicism," "literariness," etc. The closest analogical to European definitions of drama and genre Sanskrit notions are investigated in depth. They are primarely *nāṭya* and *prayoga* — two terms used to define various performative aspects of the play. Another notion studied in the paper is *rūpa*, which originally stood for "scenario" and, later on, for textual and literary format of the staged play. Due to its universality, the same term functioned as the general definition of ten "exemplary" spectacular forms. Finally, the category of *vṛtti* is discussed, employed in the *Nāṭyaśāstra* for the characterization of stylistic features of early mysterial performances and, later on, of classical Sanskrit plays. The scope of the paper does not limit itself to bringing to light and discussing these various notions. The ultimate goal is to highlight the differences between Eastern and Western poetological systems and to point out fundamental issues arising from the non-critical use of European terminology when interpreting and investigating ancient Indian aesthetics.

Keywords: drama, dramaturgy, drama theory, poetics, aesthetics, genre, Sanskrit literature, *Nāṭyaśāstra, nāṭya, rūpa, vṛtti.*

Information about the author: Natalia R. Lidova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID*:* https://orcid.org/0000-0002-3983-303X

E-mail: nlidova@gmail.com

For citation: Lidova, N.R. "Genre Typology of Drama in European and Sanskrit Literature." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 10–29. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29

Для описания и классификации связанных с театром и предназначенных для постановки на сцене и чтения литературных произведений современная театроведческая наука использует два основополагающих понятия, а именно — род и жанр. Первое из них является более общим и вводит драму в круг трех основных родов литературы, куда наравне с ней входит также эпос и лирика [15; 16]. В известном смысле драма является более сложной и синтетичной, чем оба эти рода. Во-первых, она эволюционирует и реализует себя на стыке сразу нескольких искусств, в том числе театра, где формой ее существования является зрелище, а также литературы, где она предстает в виде особым образом организованного текста. Во-вторых, известно немало случаев, когда драма, причем в абсолютно разных исторических условиях, успешно адаптировала для своих целей и эпос, и лирику [4].

Из эпоса при этом она, как правило, заимствует сюжеты, присущую ему масштабность и пафос объективности, а из лирики — характерную для нее стихотворную форму, глубоко личную интонацию, камерность, монологизм и риторичность. В этом смысле драма и в самом деле представляет собой весь мир[1], или всеохватность, которая может позволить себе не толь-

1 Древнейшая в своей основе идея сравнения мира и театра в контексте европейской культуры была сформулирована Петронием, римским Арбитром искусств I в. н. э., которому приписывается знаменитая фраза “Mundus universus exercet histrioniam”, или «Все мироздание упражняется в лицедействе». Парафразом этого афоризма стали написанные над входом и раскрывающие смысл названия лондонского театра “Globe” слова “Totus mundus agit histrīōnem” — «Весь мир приводится в движение лицедейством» или «Весь мир вращается актерством», ставшие знаменитыми благодаря шекспировской строчке “All the world’s a stage, and all the men and women merely players” (“As You Like It”, Act 2, Scene 7).

ко объединить почти все искусства и многие ремесла, но и обеспечить их гармоничный синтез.

Понятие жанр определяет драму более конкретно, выделяя на основе формальных и содержательных признаков присущие ей исторические типы [1; 2; 17]. Поскольку, в отличие от родового обозначения, в жанровом определении драмы преобладает конкретизирующее содержательное начало, уместными становятся такие определения, как высокая и низкая, разговорная и пантомимическая, реалистическая, лирическая, натуралистическая, символическая, историческая, экспрессионистическая и т. д. Формой, адекватно передающей эту многообразную палитру смыслов, и становятся жанры, важнейшей чертой которых следует считать способность к почти ничем не ограниченному эволюционированию [13]. Как следствие этого, историческое разнообразие жанров огромно, причем в научной литературе продолжают сохраняться уравновешивающие друг друга тенденции как объединения и укрупнения жанров, так и дробления, приводящие к выделению разнообразных суб-жанров и суб-драматических форм.

Своего рода историческими колоссами европейских жанров были древнегреческая трагедия, неразрывно соединенная с экзальтацией и выражением грусти, надрыва и печали [7; 18], и античная комедия с ее иным по духу пафосом смехового и комического [3; 6]. Третьим жанром стала драма, под которой в данном случае следует понимать не восходящее к Аристотелю родовое определение театральности как «действа» (dromenōn)[2], а именно жанр, который был окончательно осознан и описан лишь в трудах европейских исследователей XIX в.

В современной научной литературе драма нередко считается неким средним или промежуточным между комедией и трагедией драматическим видом, ориентированным на рассказ и бытописание, но при этом предполагающим конфликт и борьбу и способным вызывать разнообразные чувства, от смеха до горести и слез, сюжетом. Все эти черты характерны в первую очередь для европейской драматургической литературы Нового времени, где этот жанр получил очень высокий, почти доминирующий статус, став наиболее общим обозначением представляемого в театре действия. Как показывает этот краткий экскурс, понятия род, жанр и драма играют очень

2 Изначально священного действа, событий мистерии или ритуала.

важную роль в современном литературном сознании, а описывающая их теория является одной из наиболее значимых и развитых областей европейского литературоведения[3].

Как и во многих других областях, проблема зарождения, развития, бытования и теоретического осмысления жанров в литературах Востока [5; 14] находится совсем в другом положении и, по сути, продолжает оставаться весьма малоизученной. При этом, как и в случае с основополагающим понятием «драма», деликатно обходится стороной и важнейший в методологическом отношении вопрос о том, всегда ли можно называть жанрами, по крайней мере в европейском смысле этого слова, те разнообразные и разновременные драматургические литературные явления, которые сформировались и продолжают формироваться в культурах различных стран Востока.

С одной стороны, подобно европейским жанрам, выделяемые в восточных литературах типы художественных произведений вполне устойчивы и объединены совокупностью формальных и содержательных признаков, существенно важных для формирования литературного канона [11; 12]. Однако, с другой стороны, они нередко обладают явно избыточными с точки зрения классического литературоведения чертами, в частности вполне характерным для нормативных классических восточных поэтик пониманием жанра как раз и навсегда закрепленной идеальной структуры, нередко обладающей сверхъестественным происхождением или освященной непререкаемо высоким авторитетом.

Все эти соображения вполне актуальны и для того, что принято считать жанрами древнеиндийской драмы. Справедливости ради следует заметить, что в основном источнике по теории и практике санскритского театра, трактате «Натьяшастра» (II в. до н. э. – II в. н. э.)[4], нет термина, который можно было бы легко сопоставить с европейским понятием жанра, как, впрочем, отсутствует и базовое обозначение «драма», смысловыми аналогами которого выступают сразу несколько санскритских терминов [21].

3 Общий обзор основных направлений изучения жанров в современном литературоведении см.: [13]. Там же приведена и основная отечественная и частично зарубежная литература по теме.

4 Основную библиографию, посвященную «Натьяшастре», публикации и переводы текста и важнейшие направления исследования этого памятника см.: [22].

Основополагающим среди них является термин *натья* (nāṭya), который при этом гораздо шире специализированного понятия жанра, поскольку во многих контекстах используется для описания искусства театра в целом. Другим, также, несомненно, очень ранним, а возможно и предшествовавшим *натье* обозначением драмы является термин *прайога* (prayoga), специфичность которого заключается в том, что он в первую очередь используется для характеристики не литературной, а зрелищной составляющей пьесы. Фактически слово *прайога* служит синонимом театральной практики и относится к последовательности конкретных действий, предписываемых, регламентирующих и направляющих представление того или иного сюжета на сцене. Согласно легендарному свидетельству «Натьяшастры», слово *прайога* было основным обозначением и самого первого в мире театрального представления, созданного богом Брахмой и воплощенного на сцене мудрецом Бхаратой (НШ I.41)[5].

Выбор этого термина мог быть обусловлен тем, что слово *прайога* с его семантикой «запряжения»[6] и «сопряжения» определяет порядок тех действий, которые переводят абстрактное в осязаемое и конкретное. При этом понятие *прайога* очень точно, почти буквально, передает значение происходящего в данный момент действия, которое в контексте театра адекватно выражается с помощью таких понятий, как «представление» или «репрезентация».

В «Натьяшастре» существует еще один термин для обозначения разыгрываемого перед зрителями сценического действия, а именно *рупа* (rūpa) или *рупака* (rūpaka), что буквально значит «вид», «образ», «облик», «личина» или, если трактовать по смыслу и передать описательно, «то внешнее, что наблюдается». По всей видимости, именно этот термин использовался для узкоспециального обозначения драмы как первоначально сценарной, а затем и текстовой основы театрального представления, во всяком случае, глава XX «Натьяшастры», содержащая описание основных разновидностей санскритской драмы, называется «Даша-рупа-видхана» (Daśa-rūpa-vidhana) или, буквально, «Правила о десяти [драматических] видах» (НШ XX.1–130).

5 Здесь и далее ссылки на «Натьяшастру» даны по изданиям: [27; 28]. Латинские цифры обозначают главу, арабские — номер стиха (*шлоки*).

6 От √*yuj* со значением «соединять», «запрягать».

И хотя на самом деле число описанных в ней видов несколько больше, собственно *рупами*, или своего рода «образцовыми» формами зрелища, считались только те десять, что были перечислены в самом начале главы, а именно: *натака* (nāṭaka), *пракарана* (prakaraṇa), *анка* (aṅka, или utsrṣṭikāṅka), *вьяйога* (vyāyoga), *бхана* (bhāṇa), *самавакара* (samavakāra), *витхи* (vīthi), *прахасана* (prahasana), *дима* (ḍima) и *ихамрига* (īhāmṛga) (НШ XX.2–3).

Несомненно, все эти жанровые разновидности не только существовали, но и стали каноническими к моменту окончательного оформления дошедшей до нас версии «Натьяшастры», что могло произойти на рубеже или в первые века нашей эры [9; 10]. Любопытно, что в последующие столетия представленный в «Натьяшастре» канон уже более не развивался и система десяти образцовых жанров не дополнялась новыми разновидностями. Подтверждением этому служит еще один важный для рассматриваемой традиции трактат, а именно «Дашарупа», или «Дашарупака» Дхананджайи, созданный почти на тысячу лет позже дошедшей до нас версии «Натьяшастры», но посвященный рассмотрению все тех же десяти видов *натьи* (ДР III) (цит. по: [26]).

Глава XX «Натьяшастры», представляющая читателю десять драматических жанров, и две последующие, а именно XXI, описывающая виды, структуру и способы сценической адаптации сюжета, а также XXII, повествующая о четырех способах представлениях *натьи* на сцене, известных как *вритти* (vṛtti), составляют своего рода подраздел в поэтологической системе трактата [23]. Этот раздел одним из первых привлек внимание западных ученых, поскольку, с одной стороны, он имел очевидно теоретический характер, и в этом смысле в большей степени, чем другие главы «Натьяшастры», походил на европейские поэтики, а с другой — давал возможность сравнения древнеиндийских видов драмы с европейскими жанрами. Показательным является и то, что именно с этих трех глав началась история публикации текста «Натьяшастры» [22].

При условии, что материал этих трех глав уже более полутора столетий доступен для исследования, кажется, что он должен быть изучен настолько хорошо, что в связи с ним уже не должно существовать никаких невыясненных вопросов, и остается лишь верно ориентироваться в многообразии высказанных авторитетных мнений. На самом деле, как и в случае

со многими другими разделами «Натьяшастры», при ближайшем рассмотрении выясняется, что это далеко не так. Нет, в частности, ясного ответа на вопрос, являлись ли литературными произведениями все десять описанных в «Натьяшастре» видов *рупаки*, или же часть из них, притом значительная, представляла собой театральные представления сценарного типа, которые никогда не существовали в литературной форме? Не ставилась всерьез и проблема внутренней хронологии описанных в трактате видов, а также то, насколько адекватно эта теоретическая картина описывает историческое развитие *натьи*. И, наконец, не обсуждалась тема их генезиса и того, можно ли считать все десять *рупак* жанрами и если да, то каковы те формальные и содержательные признаки, которые были положены в основу их выделения и систематизации.

Хотя в начальной строфе главы XX «Натьяшастры» и приводятся слова легендарного создателя трактата мудреца Бхараты, обещающего слушателям-брахманам подробно рассказать о делении *натьи* на десять видов, в зависимости от названия, назначения и типа представления на сцене, на самом же деле создатель трактата не устанавливает между ними какой-либо иерархической или хронологической зависимости и не предлагает ясной системы их взаимоотношений. Описанные с различной степенью подробности, все они предстают как независимые драматургические произведения.

Как следствие этого современные исследователи «Натьяшастры» были поставлены перед необходимостью найти и обосновать те критерии, которые были бы пригодны для описания десяти *рупак* как основы для выделения десяти различных, но взаимосвязанных между собой драматических жанров. Додумывая, по сути, то, что по каким-то причинам не было артикулировано и ясно выражено самим создателем трактата, они неизбежно опирались при этом на западную теоретическую систему и многое невольно переносили оттуда, т. е. использовали те критерии драматического жанра, которые сформировались в европейской традиции. Поэтому неудивительно, что в качестве важного, хотя в какой-то степени и самоочевидного систематизирующего признака было принято количество актов и число персонажей, действительно варьирующихся в каждом из десяти представленных в «Натьяшастре» разновидностей *натьи*. Одна из попыток такого рода классификации принадлежала издателю текста и автору перевода

«Натьяшастры» на английский язык, М. Гхошу, предлагавшему свести десять охарактеризованных в «Натьяшастре» видов *натьи* к пяти следующим:

1. Одноактная пьеса-монолог — *бхана.*

2. Одноактная пьеса с двумя-тремя персонажами — *витхи.*

3. Одноактные пьесы с разнообразным содержанием и многими персонажами — *вьяйога, прахасана, утсриштиканка.*

4. Трехактные пьесы с многочисленными персонажами — *самавакара*, четырехактные пьесы с многочисленными персонажами — *дима* и *ихамрига.*

5. Пяти-десятиактные пьесы со многими персонажами — *натака* и *пракарана* [19, p. 8].

М. Гхош предположил, что данная схема не только демонстрирует связь драм друг с другом, но и обнаруживает хронологию эволюции жанров, поскольку каждый последующий тип оказывается более сложным и развитым, нежели предыдущий[7].

Чисто формально такая классификация, несомненно, возможна. Однако, основываясь на предположении о поступательном развитии традиции от простого к сложному, она не учитывает многих других существенных признаков анализируемых видов. Если бы санскритская драма действительно развивалась бы именно так, тогда наиболее древними должны были бы быть короткие одноактные пьесы, промежуточной формой выступала бы трехактная *самавакара*, а четырехактная *дима* непосредственно примыкала бы к таким поздним и хорошо разработанным видам, как *натака* и *пракарана*, адекватными примерами которых принято считать литературные пьесы классического периода. Однако, как свидетельствует сама «Натьяшастра», первыми были как раз многоактные драмы типа *самавакара* и *дима*, в то время как одноактные *ихамрига* и *вьяйога* появились позднее и отражают следующий этап развития традиции [8].

7 Примерно за два десятилетия до М. Гхоша аналогичные идеи, хотя и не облеченные в форму наглядной схемы, были высказаны Д.Р. Манкадом [24], считавшим, что одноактные *рупаки* являются наиболее древними и сформировавшимися значительно ранее многоактных видов драмы. По этому поводу он цитирует мнение другого ученого, К.Х. Дхрувы, с которым солидаризируется: «В поступательном развитии драмы, одноактные пьесы — исходный тип. Древние мудрецы, освобождаясь от своих каждодневных обязанностей совершения ритуалов, создавали их в качестве способа развлечения» [24, p. 77].

На мой взгляд, поиски систематизирующих признаков вообще не должны исходить из критериев европейской теории драмы (таких как количество актов или число персонажей), и основу классификации следует искать в самой «Натьяшастре», опираясь на существующие в ее тексте теоретические положения. Древние теоретики, внесшие свой вклад в создание «Натьяшастры» и сумевшие выстроить взаимоувязанную и обладающую внутренней логикой теоретическую систему, предложили еще один базовый систематизирующий признак описания драмы, а именно понятие *вритти* (vṛtti[8]), являющееся одной из основополагающих категорий трактата.

В «Натьяшастре» описаны четыре разновидности данной категории, а именно *саттвати* (sāttvatī), *арабхати* (ārabhaṭī), *кайшики* (kaiśikī) и *бхарати* (bhāratī) (НШ XXII.1–65). Все они довольно сильно различаются между собой. Наиболее специфическим можно считать *саттвати вритти*, предполагающий, что ради подлинности игры исполнитель должен был аккумулировать внутреннюю духовную энергию (*саттву*) и как бы перевоплощаться в изображаемого персонажа, что позволяло ему проявлять имитируемые состояния типа наворачивающихся слез, густого румянца или смертельной бледности как свои собственные. *Арабхати вритти* представлял собой жесткую, «мужскую» манеру игры, опиравшуюся на энергичные движения и жесты, уместные при представлении сценической битвы. Ему противопоставлялся *кайшики вритти*, изысканный «женский» стиль, основывающийся на широкой гамме изящных танцевальных телодвижений. И, наконец, речевая выразительность *натьи* характеризовалась с помощью *бхарати вритти* [8; 20].

Именно эти четыре *вритти*, которые в самом общем смысле можно определить как стили, манеры или способы представления драмы, считаются в «Натьяшастре» конституирующей основой всех десяти разновидностей *натьи*. Более того, по мнению создателя трактата, четыре *вритти* настолько универсальны, сущностны и важны, что их следует называть матерями (mātṛka) драмы. Эта мысль ясно сформулирована в «Натьяшастре», где говорится, что «*вритти* известны как матери всех поэтических произведений» (НШ XX.4a). Эти же стили составляют и «основу поэтического произ-

8 Термин vṛtti образован от санскритского корня ‘vṛt-‘, обозначающего различного рода деятельность в значении ‘вертеть’, ‘кружить’, ‘поступать тем или иным образом’, ‘действовать в той или иной манере’, а также ‘происходить’ и ‘существовать’ [25, p. 1009–1010].

ведения» (kāvya-bandha), т. е. определяют формальное построение, костяк или структуру драмы. Не ограничившись данной констатацией, создатель «Натьяшастры» поясняет свою мысль с помощью образного сравнения. Он говорит, что подобно тому «как ноты идут [по порядку], образуя гамму, с помощью опорных и [других] звуков, так благодаря делению на *вритти* возникают структуры поэтических произведений» (НШ XX.5).

Таким образом, драматическая композиция основывается на *вритти* так же, как гамма складывается из отдельных нот. Аналогия «*вритти* — музыкальная нота» позволяет уловить нечто принципиально важное для понимания этой категории. Во-первых, из нее следует, что *вритти* — это что-то столь же изначальное и базовое для *натьи*, как нотный знак для музыки. Во-вторых, подобно тому, как нота является основным элементом музыкального языка и характеризует не только звучание, но также приемы сохранения и прочтения музыки, так и четыре *вритти* отражают сущностные признаки не только представления, но и формальной структуры пьес (которые, впрочем, так же, как и музыку, полноценно воспринимать можно было только в процессе исполнения) [22].

Приведенная аналогия позволяет понять, почему именно категория *вритти*, характеризовавшая, как было показано ранее, процесс сценического действия, была положена в основу жанрового описания драмы, оказавшись, с одной стороны, главным систематизирующим признаком, а с другой — единственной конституирующей основой всех десяти описанных в «Натьяшастре» разновидностей *натьи*. Последняя мысль была ясно сформулирована в самой «Натьяшастре», где рассмотрение основных видов *натьи* предваряет следующее обобщающее положение: «Из них [*вритти*] вышли эти десять видов [*натьи*, различающиеся] в представлении» (НШ XX.4b).

При этом уже средневековые теоретики не до конца понимали первоначальное назначение стилей. Опираясь на современную им практику, они предполагали, что в том или ином сочетании четыре *вритти* должны присутствовать во всех видах санскритской драмы. Во всяком случае это касалось *бхарати вритти*, или вербального стиля, поскольку утвердившаяся парадигма литературного театра не позволяла представить себе сколько-нибудь продолжительное действие без реплик и монологов героев [9; 10].

Следует, однако, признать, что это средневековое толкование, оказавшее прямое влияние на современных исследователей, не соответствует первоначальной концепции «Натьяшастры». Согласно трактату, лишь два из десяти канонических видов драмы, а именно *натака* и *пракарана*, основывались на всех четырех стилях. Предполагается, что именно эти два жанра, относящиеся к эпохе классического театра, дошли до нас в виде литературных произведений.

Все остальные восемь видов *натьи* были лишены *кайшики*, изящного, или «женского», стиля. При этом четыре древнейшие ее разновидности, а именно *самавакара, дима, ихамрига* и *вьяйога*, не включали в себя и вербальный стиль *бхарати*, т. е. представляли собой исключительно пантомимические действа. И, наконец, еще два вида драмы — *прахасана* и *витхи* — основывались только на вербальном стиле.

Оценивая эту картину сугубо формально, можно было бы предположить, что наиболее сложной структурой обладали *натака* и *пракарана*, включающие все четыре стиля. Меньшая структурная разработанность была присуща композициям *самавакары, димы, ихамриги* и *вьяйоги*, основывавшимся только на двух стилях. И, наконец, совсем простыми, но при этом необычными «разговорными» драмами должны были быть *прахасана* и *витхи*, структурообразующим элементом которых являлся один-единственный стиль — вербальный.

Однако, как и во многих других случаях, формальный подход к истолкованию в целом логически выстроенных и взаимоувязанных свидетельств трактата, как, впрочем, и взгляд на него с позиций европейской методологии изучения драмы, не всегда является эффективным. Несомненно, распределение пьес по принципу их отношения к общим «матерям»-*вритти* отражает историческое развитие жанров, однако в гораздо большей степени оно отмечает рубежные этапы развития театра и формирование новых, соответствующих переосмысленным стилям типов образности.

Последнее подтверждает еще одна классификация «Натьяшастра», а именно подразделение *натьи* по критерию ее представления на сцене или характерный для различных жанров вид *прайоги*, что позволяет взглянуть на 10 видов *рупаки* как бы с другой стороны, представив, как именно формальная структура пьес соотносилась с образностью создаваемых на ее основе спектаклей. В «Натьяшастре» охарактеризованы всего два базо-

вых постановочных типа, согласно которым сценическое зрелище могло обладать либо чертами типа *авиддха* (āviddha, букв. «пронзительный», «пронзающий», «пробуравленный»), либо во многом противоположного ему типа *сукумара* (sukumāra, «придворный», «изящный», «деликатный») (НШ XIV.55).

Принцип, определяющий эту классификацию, демонстрирует две крайности и поэтому на первый взгляд слишком прост. На самом же деле он подразумевает, что к моменту окончательной кодификации текста «Натьяшастры», произошедшей, по всей видимости, в первые века нашей эры, в древнеиндийском театре существовало два основных типа зрелищ, один из которых, а именно *авиддха*, представлял собой пантомимический аналог средневековой европейской мистерии, а другой — известный как *сукумара* — индийскую версию поэтической драмы на лирический, обычно любовный сюжет.

Свидетельством того, что это было действительно так, служат еще несколько разъясняющих типы «авиддха» и «сукумара» определений. Особенно подробно составитель «Натьяшастры» останавливается на первом из них, уточняя, что с его помощью следует создавать действие «с энергичными, исполненными *саттвы* танцевальными движениями (*ангахарами*), сущность [которых связана] с разрезаниями, разбиваниями и борьбой. С избытком иллюзии [и] магии, соединенная с костюмами и объемными моделями, наделенная многими мужчинами, а также малым [количеством] женщин, основывающаяся [на стилях] *саттвати* и *арабхати* [такая] *натья* известна как *авиддха* (пронзительная)» (НШ XIV.56–57).

Ключевым в этом описании является упоминание *саттвати* и *арабхати вритти*, т. е. тех двух стилей, которые, как уже отмечалось, определяли несколько мрачную образность танцевально-пантомимических зрелищ типа *авиддха*. Подтверждением того, что именно они, а не что-либо другое, являлись базовой основой данного сценического типа, служат перечисляемые в определении признаки, большинство из которых почти дословно дублирует характеристики обоих стилей. Некоторой новой нотой является, пожалуй, лишь упоминание о малом количестве женщин. Но и оно может свидетельствовать как о появлении в театре первых актрис, так и о том, что параллельно с сугубо батальными драмами на мистериальной сцене стали все чаще ставиться сюжеты с эпизодами мужской травестии.

Чрезвычайно важно, что создатели «Натьяшастры» не ограничились этими разъясняющими определениями, но сочли нужным перечислить те драмы, которые следовало ставить в типе *авиддха*. Нетрудно догадаться, что это были ровно те четыре драмы, которые по другой классификации предписывалось разыгрывать в *саттвати* и *арабхати вритти*. Характеризуя их в общем как особую группу, создатели «Натьяшастра» сообщают следующее: «*дима*, *самавакара*, *вьяйога*, а также *ихамрига* — эти, называемые *авиддха* [драмы, так] известны устроителям: их представление (*прайога*) должно быть сделано с дайтьями, данавами и ракшасами[9], и теми [божественными] мужчинами, которые возвышены и наделены геройством, мужеством и силой» (НШ XIV.58–59).

Любопытно, что, охарактеризовав подробно мистериальные драмы типа *авиддха*, составитель трактата несопоставимо короче описывает тип *сукумара*. Сообщается лишь, что действующими лицами в них были люди и что к этой категории относились шесть видов драмы, пять из которых, а именно *натака*, *пракарана*, *бхана*, *витхи* и *анка*, входили как основные виды в число десяти *рупак* (НШ XIV.60)[10]. Из общего контекста, а также из названия «сукумара», буквально значащего «с прекрасными юношами-царевичами», можно предположить, что по крайней мере какие-то из этих драм были изящными придворными увеселениями, составлявшими своего рода антитезу ранним мистериальным зрелищам [8].

Данное предположение подтверждается свидетельством, сохранившимся в одной из заключительных глав «Натьяшастры», где также упоминаются постановки типа *сукумара*, но уже в контексте распределения ролей. Буквально там говорится следующее: «те изящные (*сукумара*) зрелища, которые радуют царей, их [для лучшего] достижения *шрингара расы* следует представлять с помощью женщин» (НШ XXXV.49). О драмах типа *авиддха* в той же главе говорится: «возбуждающие битвы, созданные с напором и те, которые изобилуют схватками, не должны представляться женщинами, их следует представлять с помощью мужчин» (НШ XXXV.50). Таким образом, в отличие от мистериальных битв типа *авиддха*, пьесы типа *сукумара* представляли не что иное, как те посвященные теме любви и развлекавшие царей и их ближайшее окружение

9 Перечислены различные виды демонов.

10 Шестой являлась *натика*, облегченная разновидность *натаки*.

зрелища, которые ставились в придворном, а позднее, возможно, и в гаремном театре.

Разделение образности спектаклей на *авиддха* и *сукумара,* несомненно, очень значимо, во-первых, потому, что оно подтверждает сделанные ранее выводы об основных этапах развития театра, а во-вторых, потому, что более четко соотносит виды драмы с одним из двух больших постановочных типов. При этом подобно распределению драм по стилям, классификация по типам сценической зрелищности лишь отчасти может помочь в реконструкции поступательного развития жанров. Ситуация осложняется еще и тем, что за исключением *натаки* и *пракараны*, а также *прахасаны* и, возможно, *бханы*, и все остальные упомянутые в «Натьяшастре» драмы не имеют достоверных литературных воплощений. Более того, продолжают оставаться безуспешными и неоднократно предпринимавшиеся попытки соотнести описанные в трактате жанровые типы с дошедшими до нас разновременными драматургическими произведениями.

Одним из объяснений этого служит предположение об общей фрагментарности древней поэтической традиции, сочинения которой не имели статуса религиозных текстов и потому не сохранялись столь строго. Другим и, как мне кажется, более верным объяснением служит то, что целый ряд описанных в «Натьяшастре» разновидностей драмы никогда и не существовал в литературной форме, но представлял собой различные, подчас довольно сложные, драматургические произведения сценарного типа.

Если это верно, то период долитературного развития театра был еще длиннее, чем мистериальный. Во всяком случае он длился достаточно долго для того, чтобы успело сформироваться шесть или, возможно, даже семь долитературных видов драмы, которые действительно можно было адекватно охарактеризовать, лишь опираясь на основополагающую для описания спектакля (*прайоги*) категорию *вритти.*

Любопытно, что, видимо, в силу традиции этот исторически сложившийся теоретический принцип не утратил своего значения и в период расцвета литературной санскритской драматургии, образцы которой, несмотря на появление письменно зафиксированных текстов, продолжали описываться как сценические произведения. Во всяком случае две драмы, которые заведомо существовали в литературной форме, а именно *натака* и *пракарана*, с точки зрения описания никак не выделяются среди тех пьес —

самавакары, *димы*, *вьяйоги*, *ихамриги*, *анки* и *витхи*, которые таких литературных воплощений, по всей видимости, никогда не имели. Все они характеризуются в «Натьяшастре» на основе одной и той же схемы, формально уравнивающей литературные поэтические драмы и пантомимические мистериальные зрелища.

Дальнейшее развитие драмы шло в Индии, по всей видимости, по двум основным направлениям. С одной стороны, появились драматургические произведения, предназначавшиеся сугубо для чтения и написанные исключительно сложным поэтическим языком, а с другой — все большей популярностью стали пользоваться более простые по своей образности и смысловому наполнению разновидности драмы, представлявшие собой танцевально-песенные мизансцены развлекательного плана. Эта тенденция, наметившаяся уже в «Натьяшастре», получила дальнейшее развитие в средневековых драматургических трактатах, где 10 канонических видов *рупаки* были дополнены так называемыми *упарупаками*, или малыми драматическими жанрами, число которых постоянно росло и в позднем энциклопедическом трактате Вишванатхи под названием «Сахитьядарпана» насчитывало уже более 18 разновидностей (СД VI.4, 5) (цит. по: [29]).

Таким образом, важнейшая для европейского литературоведения категория жанра не является полностью универсальной и, как и многие другие важные понятия европейской теоретической мысли, может лишь со значительными оговорками использоваться в контексте изучения древнеиндийского театра.

Список литературы

Исследования

1 *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.

2 *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.

3 *Борев Ю.Б.* Комическое. М.: Искусство, 1970. 272 с.

4 *Гринцер Н.П.*, *Гринцер П.А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. 424 с.

5 Жанр в восточной словесности / сост. и науч. ред. Е. Дьяконова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 312 с.

6 *Карасев Л.В.* Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. 224 с.

7 Катарсис. Метаморфозы трагического сознания / сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. СПб.: Алетейя, 2007. 384 с.

8 *Лидова Н.Р.* Драма и ритуал в древней Индии. М.: Восточная литература, 1992. 149 с.

9 *Лидова Н.Р.* Древнеиндийская драма. Генезис, эволюция, типология // Вестник Российского Гуманитарного Научного фонда. 2012. № 4 (69). С. 80–92.

10 *Лидова Н.Р.* Индийский театр. У истоков традиции // Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю / сост. и науч. ред. Д. Гусейнова. М.: Изд-во ГИТИСа, 2012. С. 13–44.

11 *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / отв. ред. И.Ф. Муриан. М.: Наука, 1973. С. 6–15.

12 *Лосев А.Ф.* Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. 1964. № 6. С. 351–399.

13 *Луков В.А.* Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 141–148.

14 Теория жанров литератур Востока / сост. и отв. ред. И.В. Стеблева. М.: Наука, 1985. 264 с.

15 Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1964. Т. 2: Роды и жанры литературы. 487 с.

16 Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / гл. ред. Ю.Б. Борев. М.: Наука, 2003. 592 с.

17 *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.: Ленинградский ин-т истории, философии, литературы и лингвистики, 1936. 15 с.

18 *Ярхо В.Н.* Трагедия древнегреческая // Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник / под ред. В.Н. Ярхо. М.: Высшая школа, 1995. С. 303–305.

19 *Ghosh M.* Contributions to the History of the Hindu Drama: Its Origin and Diffusion. Calcutta: K.L. Mukhopodhyay, 1957. 50 p.
20 *Lidova N.* The Concept of Vṛtti in the Nāṭyaśāstra // Proceedings of 15th World Sanskrit Conference / ed. by R. Tripathi. New Delhi: D.K. Printworld, 2014. P. 28–50.
21 *Lidova N.* The Definition of Performance in the Nāṭyaśāstra // Theatrum Mirabiliorum Indiae Orientalis. Rocznik Orientalistyczny. 2007. Vol. LX/2. P. 345–356.
22 *Lidova N.* The Nāṭyaśāstra // Oxford Bibliography online. URL: https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0071.xml?rskey=RzIzXm&result=1&q=Natyasastra#firstMatch (дата обращения: 01.04.2023).
23 *Lidova N.* The Nāṭyaśāstra: The Origin of the Ancient Indian Poetics // Cracow Indological Studies. 2012. Vol. 14. P. 61–86.
24 *Mankad D.R.* The Types of Sanskrit Drama. Karachi: Urmi Prakashan Mandir, 1936. 211 p.
25 *Monier-Williams M.* A Sanskrit-English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1899. 1326 p.

Источники

26 The Daśarūpa, a Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhanaṃjaya / now first translated from the Sanskrit with the text and an introduction and notes by George C.O. Haas. Columbia University Indo-Iranian Series, vol. vii. 8. New York, 1912. 169 p.
27 The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata-Muni / ed. with an introd. and various readings by M. Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967. Vol. I (Ch. I–XXVII). 238 p.
28 The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata-Muni / ed. with an introd. and various readings by M. Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1956. Vol. II (Ch. XXVIII–XXXVI). 218 p.
29 The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha Kavirāja / with an Introd. and English notes by P.V. Kāne. Bombay: Nirnaya-sagar Pr., 1910. 142 p.

References

1 Averintsev, S.S. “Istoricheskaia podvizhnost’ kategorii zhanra: opyt periodizatsii” [“The Historical Diversity of the Category of Genre: An Attempt of Periodization”]. *Istoricheskaia poetika. Itogi i perspektivy izucheniia* [*Hisotircal Poetics. Results and Perspectives*]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 104–116. (In Russ.)
2 Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii* [*Rhetorics and the Origins of European Literary Tradition*]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1996. 448 p. (In Russ.)
3 Borev, Iu.B. *Komicheskoe* [*The Comical*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 272 p. (In Russ.)

4 Grintser, N.P., and P.A. Grintser. *Stanovlenie literaturnoi teorii v Drevnei Gretsii i Indii* [*The Origins of Literary Theory in Ancient Greece and India*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 424 p. (In Russ.)

5 D'iakonova, E., editor. *Zhanr v vostochnoi slovesnosti* [*Genre in Eastern Literature*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 312 p. (In Russ.)

6 Karasev, L.V. *Filosofiia smekha* [*The Philosophy of Laughter*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1996. 224 p. (In Russ.)

7 Shestakov, V.P., editor. *Katarsis. Metamorfozy tragicheskogo soznaniia* [*The Catharsis. The Transformations of Tragic Consciousness*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2007. 384 p. (In Russ.)

8 Lidova, N.R. *Drama i ritual v drevnei Indii* [*Drama and Ritual in Ancient India*]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 1992. 149 p. (In Russ.)

9 Lidova, N.R. "Drevneindiiskaia drama. Genezis, evoliutsiia, tipologiia" ["Ancient Indian Drama. Genesis, Evolution, Typology"]. *Vestnik Rossiiskogo Gumanitarnogo Nauchnogo fonda*, no. 4 (69), 2012, pp. 80–92. (In Russ.)

10 Lidova, N.R. "Indiiskii teatr. U istokov traditsii" ["Indian Theatre at Its Origins"]. Guseinova, D., editor. *Teatr i zrelishchnye formy Vostoka. Ot rituala k spektakliu* [*Theatre and Performative Arts of the East. From Ritual to Spectacle*]. Moscow, Russian Institute of Theatre Arts Publ., 2012, pp. 13–44. (In Russ.)

11 Losev, A.F. "O poniatii khudozhestvennogo kanona" ["On the Concept of Artistic Canon"]. Murian, I.F., editor. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [*The Problem of Canon in Ancient and Medieval Arts of Asia and Africa*]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 6–15. (In Russ.)

12 Losev, A.F. "Khudozhestvennye kanony kak problema stilia" ["The Artistic Canons as the Stylistic Problem"]. *Voprosy estetiki*, no. 6, 1964, pp. 351–399. (In Russ.)

13 Lukov, V.A. "Zhanry i zhanrovye generalizatsii" ["Genres and Genre Generalizations"]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, vol. 1, 2006, pp. 141–148. (In Russ.)

14 Stebleva, I.V., editor. *Teoriia zhanrov literatur Vostoka* [*The Theory of Genres in Eastern Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 264 p. (In Russ.)

15 *Teoriia literatury: osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii* [*The Literary Theory. Principal Problems in Light of History*], vol. 2: Rody i zhanry literatury [Types and Genres in Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 487 p. (In Russ.)

16 Borev, Iu.B., editor. *Teoriia literatury. Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii)* [*The Literary Theory. Types and Genres (Principal Problems in Light of History)*]. Moscow, Nauka Publ., 2003. 592 p. (In Russ.)

17 Freidenberg, O.M. *Poetika siuzheta i zhanra. Period antichnoi literatury* [*The Poetics of Plot and Genre. The Time of Classical Literature*]. Leningrad, Leningrad Institute of History, Philosophy, Literature and Linguistics Publ., 1936. 15 p. (In Russ.)

18 Iarkho, V.N. "Tragediia drevnegrecheskaia" ["Ancient Greek Tragedy"]. Iarkho, V.N., editor. *Antichnaia kul'tura. Literatura, teatr, iskusstvo, filosofiia, nauka. Slovar'-*

spravochnik [*Ancient Culture. Literature, Theatre, Art, Philosophy, Science. Dictionary*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1995, pp. 303–305. (In Russ.)
19 Ghosh, Manomohan. *Contributions to the History of the Hindu Drama: Its Origin and Diffusion*. Calcutta, K.L. Mukhopodhyay, 1957. 50 p. (In English)
20 Lidova, Natalia. “The Concept of Vṛtti in the Nāṭyaśāstra.” Tripathi, R., editor. *Proceedings of 15th World Sanskrit Conference*. New Delhi, D.K. Printworld, 2014, pp. 28–50. (In English)
21 Lidova, Natalia. “The Definition of Performance in the Nāṭyaśāstra.” *Theatrum Mirabiliorum Indiae Orientalis. Rocznik Orientalistyczny*, vol. 60/2, 2007, pp. 345–356. (In English)
22 Lidova, Natalia. “The Nāṭyaśāstra.” *Oxford Bibliography online*. Available at: https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0071.xml?rskey=RzIzXm&result=1&q=Natyasastra#firstMatch (Accessed 04 June 2023). (In English)
23 Lidova, Natalia. “The Nāṭyaśāstra: The Origin of the Ancient Indian Poetics.” *Cracow Indological Studies*, vol. 14, 2012, pp. 61–86. (In English)
24 Māṅkaḍa, Dolararāya Raṃ. *The Types of Sanskrit Drama*. Karachi, Urmi Prakashan Mandir, 1936. 211 p. (In English)
25 Monier-Williams, Monier. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford, Oxford University Press, 1899. 1326 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/GMHYVO
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)4

РАННЯЯ ПОЭМА ЧОСЕРА «КНИГА О ГЕРЦОГИНЕ»: ОСОБЕННОСТИ ТОПИКИ

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 19 июля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-30-51

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о смысле поэмы Джеффри Чосера «Книга о Герцогине», для решения которого осуществляется исследование многослойной структуры поэмы. Традиционно популярными в чосероведении темами, относящимися к данному произведению, являются те, что связаны с обсуждением вопросов об обоснованности выбора издателями одного из сохранившихся заглавий поэмы, о соотношении в сюжете и нарративе образов основных персонажей, включая Сновидца, о мотивировке двухчастного типа композиции (Проэмий и Сон) и функции использования в сюжете пересказа из «Метаморфоз» Овидия (история Кеика и Алкионы), наконец, о связи этого пересказа с «боэцианскими» поэмами Гийома де Машо. Рассматриваемая в данной статье проблема оказывается связанной с перечисленными. Автор статьи последовательно касается сути каждой из них, с тем чтобы в финале представить собственную концепцию формы и смысла ранней поэмы Чосера. Первостепенность образа утраченной рыцарем дамы отрицается. Автор статьи предлагает рассматривать структуру произведения как объемный, многослойный объект, под наружным слоем которого (восхваление украденной Фортуной дамы-ферзя, чьим прототипом явилась герцогиня Бланка Ланкастерская) скрывается слой с фокусировкой на жалующемся рыцаре (и присущей элементам этого слоя неявной функцией восхваления этого рыцаря за его куртуазность, образованность и качества влюбленного), в свою очередь скрывающий третий слой, семантическое ядро которого — в теме соревнования самого Чосера с Гийомом де Машо и с Овидием в области поэтических фантазий.

Ключевые слова: Джеффри Чосер, топика, «Книга о Герцогине», «Фонтан любви», «Шахматы любви», рыцарский роман, мотив сна, жанр жалобы, шахматная метафора, боэцианское утешение.

Информация об авторе: Вадим Борисович Семенов — кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2532-5381
E-mail: vadsemionov@mail.ru

Для цитирования: *Семенов В.Б.* Ранняя поэма Чосера «Книга о Герцогине»: особенности топики // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 30–51. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-30-51



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

CHAUCER'S EARLY POEM "BOOK OF THE DUCHESS": FEATURES OF TOPICS

© 2024. Vadim B. Semenov
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: July 19, 2023
Approved after reviewing: November 28, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article discusses the meaning of the poem *The Book of the Duchess* by Geoffrey Chaucer, which is considered as a multi-layered structure. Traditionally popular topics in Chaucerian studies related to this work are those that involve discussion of questions about the validity of the publishers' choice of one of the surviving titles for the poem, about the correlation of the images of the main characters, including the Dreamer, in the plot and narrative, about the motivation for the two-part type of composition (The Proemium and The Dream) and the function of using in the plot of the retelling from Ovid's *Metamorphoses* (the story of Ceyx and Alcyone), and finally, about the connection of this retelling with the "Boethian" poems of Guillaume de Machaut. The author of the article consistently touches on the essence of the listed issues, in order to finally present his own concept of the form and meaning of Chaucer's early poem. In particular, the primacy of the image of the lady lost by the knight is questioned. The author of the article proposes to consider the structure of the work as a voluminous, multi-layered object, under the outer layer of which (the praising of the queen stolen by Fortune, whose prototype was Blanche the Duchess of Lancaster) there is a layer with a focus on the complaining knight (and the implicit function inherent in the elements of this layer of praising this knight for his courtliness, education, and qualities of a lover), which, in turn, hides the third layer, the semantic core of which is in the theme of Chaucer's own competition with Guillaume de Machaut and Ovid in the realm of poetic fantasies.
Keywords: Geoffrey Chaucer, topics, *The Book of the Duchess*, *La Fonteinne Amoreuse*, *Scachs d'Amor*, chivalric romance, dream motif, genre of complaint, chess metaphor, Boethian consolation.
Information about the author: Vadim B. Semenov, PhD in Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University, 1, bld. 51, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2532-5381
E-mail: vadsemionov@mail.ru
For citation: Semenov, V.B. "Chaucer's Early Poem 'Book of the Duchess': Features of Topics." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 30–51. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-30-51

Изложенное в статье касается не того известного факта, что автор первого и единственного перевода на русский язык поэмы Джеффри Чосера «Книга о Герцогине», “*The Boke of the Duchesse*” (практически самого раннего самостоятельного сочинения поэта, если не брать в расчет его перевод «Романа о Розе»), С.А. Александровский решил заголовком «Книга о королеве» [14] подчеркнуть, даже выпятить игру слов (*duchess* ‘герцогиня’ / *chess* ‘шахматы’) и вместо подразумеваемой Чосером умершей герцогини Бланки Ланкастерской ввести в него шахматную фигуру королевы. И не того факта, что в 1995 г. в статье с провокационным названием «Смерть *Книги о Герцогине*» Стив Эллис, начав с последовательного текстологического доказательства исторического «соревнования» заголовков «Книга о Герцогине» (если этот заголовок взят отдельно от исторического контекста поэмы, читателям представлена символическая фигура абстрактной герцогини) и «Смерть герцогини Бланки» (а этим дано точное указание на конкретный исторический прообраз той, что украдена Фортуной в ходе упоминаемой в поэме шахматной партии), в финале все же склонился к необходимости использования при переизданиях поэмы второго из них и тем самым провозгласил желаемую *историческую смерть* первого [7, p. 257]. Наше утверждение идет дальше: мы отрицаем первостепенность в структуре поэмы самого образа белой «королевы», которая, разумеется, соотносится с герцогиней Бланкой, — а тем самым объявляем полный пересмотр иерархии немногочисленных персонажей и, следовательно, самого смысла поэмы.

В этой статье мы постараемся показать, что в триаде образов *повествователь-визионер / черный рыцарь / белая «королева»* последний важен

в той степени, в какой дает раскрыться образу рыцаря, а тот, соответственно, важен постольку, поскольку помогает в качестве образа-подложки высветить какие-то черты повествователя. Многолетнее изучение поэмы исследователями было закономерно сконцентрировано вокруг нескольких трудных мест и было призвано дать ответы на несколько важных вопросов. Под каким заглавием следует публиковать текст поэмы? Как соотносятся в сюжете и в нарративной структуре образы взаимодействующих персонажей (повествователь / рыцарь и рыцарь / «королева»). Почему основной части, озаглавленной «Сон», предшествует слишком затянутый «Проэмий» (членение на две эти части присутствовало в некоторых изданиях прошлого, например, в издании 1888 г. Уолтера Скита, а в настоящем исследователи сохраняют память о такой двухчастной структуре для удобства в рассуждениях) с подробным изложением овидиевой истории Кеика и Алкионы, иными словами, чем мотивировано подобное композиционное решение? Все указанные вопросы прямо касаются всей совокупности мотивов, их иерархии в поэме — т. е. ее *топики*. И для того чтобы отразить нашу трактовку смыслового наполнения поэмы, мы последовательно коснемся упомянутых тем, популярных в чосероведении.

Начнем с вопроса о заглавии. «Книга о Герцогине» написана в год смерти Бланки Ланкастерской, в 1368 г. [10, p. 256]. А в многочастном поэтическом сочинении 1388 г. «Легенда о достославных женщинах» (“*The Legend of Good Women*”) Чосер упоминает свою раннюю поэму. В традиционном для сюжетов его сочинений сне рассказчика королева Альцеста обращается к Богу Любви с характеристикой произведений Чосера и перечисляет некоторые из них (стихи 417–419):

He made of the book that hight *the Hous of Fame*,
And eek *the Deeth of Blaunche the Duchesse*,
And *the Parlement of Foules*...

Он создал в усладу книгу «Дом Славы»,
А также «Смерть герцогини Бланки»
И «Птичий парламент»...

Разумеется, важно, что это свидетельство самого автора поэмы. Скорее всего, речь и идет о *заглавиях* известных сочинений, что, впрочем, не мешает и иной интерпретации этого ряда: могли быть последовательно представлены не заглавия, а собственно *предметы описания*, вокруг которых всякий раз повествование разворачивается.

Следующее значимое свидетельство принадлежит поэту-«чосерианцу» Джону Лидгейту. В 1431–1438 гг. он создал поэму «Падение принцев» (“*The Fall of Princes*”), основанную на выполненном Лораном де Премьерфэ французском переводе прозаического сочинения Джованни Боккаччо “*De Casibus Virorum Illustrium*” («О судьбах знаменитых людей»). Перечисляя в Прологе книги Первой труды Чосера, он между упоминаниями о переводе Данте на английский и переводе «Романа о Розе» вставляет упоминание и о «Книге о Герцогине» (стихи 304–305):

> The pitous story off Ceix and Alcione,
> And the deth eek of Blaunche the Duchesse…
>
> Печальная история Кеика и Алкионы,
> А также Смерть герцогини Бланки…

Кажется, повторение стиха из чосеровой «Легенды»? Обратим внимание на другое: Лидгейт не заглавие приводит, а выделяет *предметы повествования* в каждой из двух частей поэмы Чосера. Эти примеры свидетельствуют о подвижности заглавий средневековых английских сочинений: здесь, по-видимому, даже у самого автора не было преимущества в установлении канонического заголовка, и образованные читатели, а в их числе переписчики и потом издатели ранних книг, могли обозначать отдельный текст сообразно своему виденью его жанровых характеристик, основного сюжетного события / ряда событий, предмета повествования.

В неустойчивости заглавий убеждают примеры из рукописей и книг, содержащих списки поэмы. Текст поэмы сохранился в трех рукописях: 1) *Oxford*, *Bodleian Library*, *MS. Fairfax 16* (около 1450 г.); 2) *Oxford*, *Bodleian Library*, *MS. Bodley 638* (1450–1470 гг.) и 3) *Oxford*, *Bodleian Library*, *MS. Tanner 346* (1440–1450 гг.). Более авторитетной до недавнего времени считалась рукопись Fairfax 16

(быть может, потому, что, как полагали, была создана немногим ранее остальных), включающая, кстати, и «Легенду», стихи из которой процитированы выше. Здесь указание на заголовок поэмы о Бланке мы встречаем трижды: в предшествующем произведениям списке содержания манускрипта (fol. 2v) поэма названа “*The Boke of the Duches*”, на странице начала поэмы (fol. 130r) над первыми ее строками присутствует заглавие “*The Booke of the Duchesse*”, наконец, окончание текста поэмы (fol. 147v) завершается фразой “*Explicit the boke of the duchesse*” («Здесь кончается книга о герцогине»). Принятое и по сию пору заглавие произведения поддерживает рукопись Bodley 638: росписи содержания здесь нет, но перед начальными стихами (fol. 110v) присутствует заголовок “The boke of the Duchesse”, а по завершении текста (fol. 141r) также следует “Explicit The Boke Of the Duchesse”. На фоне этих рукописей по-иному представлена поэма в манускрипте Tanner 346: оглавления также нет, завершается поэма сокращенной ритуальной фразой “Explicit.” (fol. 119v) — а вот заглавие, предшествующее тексту (fol. 102r), заметно отличается от предыдущих: “*Chaucer’s Dream*” («Чосерово сновиденье»). Перед нами тот случай, когда в позицию заглавия подставлено вербализованное выделение основной цепи сюжетных событий.

За рукописями XV в. последовали печатные издания XVI в. Первым издателем наследия Чосера в 1532 г. и повторно в 1542 г. выступил Уильям Тинн: в его «Сочинениях Джеффри Чосера...» интересующая нас поэма озаглавлена так: “*The dreame of Chaucer*” («Сновиденье Чосера») [18, fol. 267]. Затем в 1561 г. последовало известное издание Джона Стоу «Сочинения Джеффри Чосера...», содержащее приписываемые поэту произведения и почему-то дополненное «Осадой Фив» Лидгейта. Стоу сохранил заголовок, появившийся в издании Тинна: “*The dreame of Chaucer*” [17, fol. 244]. А в предваряющем собрание сочинений Перечне (в этой части книги нет пагинации) о поэме сказано так: “*The dreame of Chaucer, otherwise called the boke of the Duches, or Seis and Alcione*” («Сновиденье Чосера, иначе именуемое Книгой о Герцогине, или Кеиком и Алкионой»). Затем на рубеже XVI–XVII вв. два издания (в 1598 и 1602 гг.) предпринял Томас Спект, ранее помогавший Стоу с изданием 1561 г. В его «Сочинениях нашего Древнего и ученого Английского поэта Джеффри Чосера...» тексту поэмы предшествует заглавие “*The Booke commonly entituled, Chaucers Dreame*”

(«Книга, обычно озаглавливаемая “Чосерово Сновиденье”») [16, fol. 227], а на колонтитуле всех фолио с текстом поэмы обозначено: “*The Dreame of Chaucer*”.

Трудно не заметить, что все три книгоиздателя остановились на варианте, присутствующем в рукописи Tanner 346, или близком к нему. Уже упоминавшийся в статье Стив Эллис для современных (будущих) изданий выбирал только между двумя вариантами заглавий “The Book of the Duchess” и “The Death of Blanche the Duchess”, красоты собственной концепции ради. Согласно Эллису, «*соревнующиеся* заголовки поэмы <…> указывают на противопоставленные полюса интерпретации, с первым названием, выдвигающим на передний план присутствие герцогини в поэме — она там “воскресает” посредством утешительного процесса увековечивания памяти, — и вторым, настаивающим на том, что это необходимое дополнение к драматизации в поэме ее утраты. То, что поэма может быть прочитана либо “белым”, либо “черным” способом (если эти термины допустимы), является парадоксом, лежащим в самой форме элегии, в том, что поэма, закрепляющая совершенство того, что было утрачено, предлагает очень обоюдоострую форму утешения для тех, кто ее потерял» [7, p. 256–257].

Иначе говоря, если издатель собирается показать Бланку из поэмы Чосера живой, он должен воспользоваться «белым» способом — озаглавить текст «Книга о Герцогине», и читатели будут воспринимать рассказ безутешного Черного рыцаря так, словно перенеслись из настоящего (для повествователя) в прошлое рыцаря — и оно станет на время для них настоящим, а Бланка ожившей. И наоборот, если издатель двинется «черным» путем и назовет поэму «Смерть герцогини Бланки», мы не перепутаем прошлое с настоящим, останемся в настоящем, в котором Бланка уже рыцарем утрачена, — и вместе с ним острее будем переживать ее потерю. В эту красивую «теорию», к сожалению, никак не вписывается третье заглавие — «Сновиденье Чосера». А ведь оно примечательно: фигура умершей (или оживающей в воспоминаниях, терзающих рыцаря) вообще отставлена в сторону, зато на главное место заступает… сам поэт Чосер.

Как было указано выше, состав персонажей поэмы малочисленный: пара персонажей Овидия в Проэмии, пара Черный рыцарь и возникающая в жалобном рассказе последнего белая «королева», да сама фигура

Чосера-рассказчика, объединяющая два сюжета — заемный и собственный — и, как полагают некоторые исследователи, раздваивающаяся на рассказчика-вне-сна и рассказчика-во-сне [9, p. 546–547]. Оставим в стороне упомянутое раздвоение и сосредоточим внимание на триаде образов Сновидца, Рыцаря и «королевы».

Прежде всего посмотрим на объем, отведенный автором под описание и характеристику образов во сне рассказчика. Как указывает Сновидец, Рыцарь поет песню в известном континентальной куртуазной поэзии жанре *a compleynte* (‘жалоба’), а далее в результате вопросов не понимающего ее аллегорической подкладки рассказчика занимается ее экспликацией. И в песне, и в следующих репликах Рыцаря, помогающих ее толкованию, возникает образ «королевы». Здесь стоит (хотя это, очевидно, и не всегда возможно) отделить описание, стремящееся к «объективности», от описания, явно имеющего функцию автохарактеристики Рыцаря, поскольку оно нацелено показать «королеву» сквозь призму его субъективного восприятия. И здесь, к сожалению, тому, кто решит трактовать текст поэмы, придется ориентироваться на собственное чутье исследователя, поскольку не всегда оказывается возможным четко отнести некоторые группы строк к первой или второй из названных категорий. То же касается и образа Черного рыцаря, которого рассказчик описывает то явно субъективно, то с примесью субъективности, то создает более-менее «объективную» картинку.

Так или иначе мы рискнем выделить конкретные «объективные» строки в речи Рыцаря, посвященные его утраченной даме. Это 477 (здесь первое упоминание о *lady bryght*, ‘светлой леди’), 817–842, 848–970, 985–1023, 1080–1087 и 1281–1287 стихи поэмы, общим числом — 204 строки. Заметно, что это в целом, кроме первого упомянутого стиха, тяготеющее к монолитности описание, редко прерываемое отвлечениями в рассказе Рыцаря и его беседой со Сновидцем. Напротив, выстраиваемый в рассказе самого Сновидца образ страдающего *man in blak* (‘человека в черном’) рассредоточен в результате дискретного описания по основной части поэмы: это стихи 445–447, 451–457, 461–466, 470–472, 475–476, 487–498, 507–511, 529–534, 563–617, 686–709, 759–804, 843–845, 1034–1041, 1054–1079, 1089–1111, 1145–1161, 1191–1235, 1244–1272, 1300 и 1314–1319, общим числом 326 строк.

Числовые показатели побуждают заподозрить, что образ Черного рыцаря и в смысловом отношении более значим для смысла поэмы, чем образ «королевы». Да и сама дискретность повествования о нем и его жалобах нередко связана в поэме с тем, что образ Рыцаря, в сравнении с достаточно плоским образом его «королевы», многомерен: даны и речевые, и мимические реакции, к субъективному углу зрения характеризующего его автора добавлена автохарактеристика героя, проявляющаяся в круге тем разговора, знаний, литературно-риторических способностей, которыми обладает Рыцарь.

Действительно, Рыцарь искушен в музыке, риторике и литературе. Он сочинил в популярном жанре дюжину рифмованных строк и пропел так, что сам рассказчик оценивает его песнь как самую жалостливую, которую он когда-либо слышал, и самую чудесную. А следующее затем в речи Рыцаря описание «королевы» отвечает строгой композиционной логике и риторически выверено. Он последовательно характеризует: ее глаза и взгляд, лицо и голос, шею и остальные части тела, доброту и прочие качества ее души. При этом в речи Рыцарь апеллирует к абстрактным фигурам, олицетворяющим Любовь, Госпожу Природу и Истину (да еще в рассказе о себе самом поминает Печаль и Юность — и не будем забывать о злой Фортуне), что выдает в нем прилежного читателя «Романа о Розе» и вообще человека, осведомленного относительно континентальных традиций аллегорической литературы. Попутно он демонстрирует познания в области географии и истории, упоминая Валахию, Пруссию, далекую Тартарию (Монголию), Турцию и Александрию, Сухое море и Карренаре (как предполагают, пустыню Гоби и озеро Кара-Нор), а также реальные и легендарные Вавилон, Карфаген, Македонию, Трою.

Единственную оплошность Рыцаря (а прежде всего самого Чосера как автора поэмы) исследователи находили в незнании / недостаточном знании теории шахмат. С середины 1990-х гг. развернулась дискуссия на страницах ведущего чосероведческого издания — “The Chaucer Review”. Ее открыла Маргарет Коннолли, возводя тему шахмат в поэме к единственному источнику — «Роману о Розе» Жана де Мена, а также утверждая неудачность использования шахмат как метафоры в сюжете «Книги о Герцогине» [5]. С этим согласились Жильметта Боленс и Пол Б. Тэйлор, однако указали, что плохое знание шахмат не столь заметно, так как еди-

ная шахматная метафора вполне вписывается в риторические установки поэта [4]. Марк Тэйлор, учитывая распространенность темы шахмат в качестве конвенционального средства для средневекового рассказа о любовных переживаниях, счел познания Чосера в области шахмат соответствующими его авторской задаче [12]. И только Дженни Адамс не отказала поэту в хорошем понимании этой игры, но она это понимание связала с тем, что шахматы представлены игрой с Фортуной (т. е. игрой азартной, игрой с денежной или иной ставкой), что, по ее мнению, символизировало социальные обстоятельства брачных отношений Джона Гонта и его супруги Бланки Ланкастерской, те типичные обстоятельства, при которых брак совершался не из романтических, а политико-экономических побуждений [3].

Мы же утверждаем, что Чосер точен именно как человек, хорошо знакомый со средневековой теорией шахмат. В сетованиях Рыцаря о том, что он недостаточно оберегал своего *fers* ‘ферзя’ (ст. 668–669; здесь и далее текст поэмы цитируется по изданию “The Riverside Chaucer” [15]): “*I shulde have pleyd the bet at ches / And kept my fers the bet therby*” («Мне следовало лучше играть в шахматы, а потому лучше оберегать моего ферзя»), — видели подтверждение тому, что Чосер не владел шахматной теорией. Между тем критики Чосера упускали из виду известный факт: если сегодня ферзь — самая могущественная фигура в игре, то во времена поэта она была *самой слабой*. Даже слон (англичане называли фигуру «епископом») ходил дальше, в те времена двигаясь на две клетки по диагонали, а ферзь двигался лишь на ближайшую по диагонали клетку, и только. Даже король ходил разнообразнее. Неудивительно, что ферзь чаще оказывался под боем со стороны фигур противника.

Изменения возможностей ферзя произойдут чуть более века спустя после создания поэмы. В 1475 г. в Валенсии, входившей в состав государства Арагон, три местных книгочея и поэта, а одновременно и шахматиста, создадут удивительное произведение “*Scachs d’amor*”, полное название — “*Hobra intitulada schachs d’amor feta per don Francí de Castellví e Narcis Vinyoles e mossèn Fenollar*” («Опус под названием “Шахматы любви”, сочиненный доном Франси де Кастельви, Нарсисом Виньолесом и священником Фенольяром»). Авторы были известными и уважаемыми людьми: барон Франсеск де Кастельви-и-Вик был советником при дворе

короля Фердинанда II Арагонского, Нарсис Виньолес был женат на племяннице банкира Луиса де Сантанхеля, финансировавшего путешествие Христофора Колумба, а Бернат Фенольяр был настоятелем Валенсийского собора. Их сочинение необычно прежде всего стихотворно-графическим обликом: это и поэтический комментарий к шахматной партии, и, наоборот, походовые схемы-иллюстрации к стихотворному тексту. Текст этот представляет собой 64 девятистишия, чье число соответствует числу клеток шахматного поля. В структуре данного опуса — 20 групп строф (по 3 строфы в каждой), да 3 строфы вступления, да еще заключительная строфа, в которой объявлен мат в рамках разыгрываемой партии. Строфы сгруппированы, потому что каждая первая из них — ход первого оппонента, вторая — ход второго, третья — комментарий со стороны судьи матча.

Вся партия — это не просто сражение двух шахматистов или двух поэтов, есть у нее и философская подкладка: Кастельви и Виньолес, воплощая, соответственно, Марса и Венеру, решают вопрос о том, что выше — Любовь или Слава, а священник Фенольяр в качестве Меркурия следит за соблюдением шахматных правил (точную датировку поэмы связывают с тем фактом, что 30 мая 1475 г. в результате астрального соединения три названные планеты стали видны с Земли). Сторона Любви (Кастельви) представлена Разумом (король), Волей (королева), Желаниями («башни», т. е. ладьи), Хвалениями («рыцари», т. е. кони), Мыслями («епископы», т. е. слоны) и Услугами (пешки). Сторона Чести (Виньолес) представлена, соответственно, Честью, Красотой, Сдержанностью, Презрением, Томными взглядами, Любезностями. Обо всей партии, как и обо всем аллегорическом сочинении, в последнем стихе сказано: «Понять это — как понять Апокалипсис».

Как видим, и после Жана де Мена и Чосера литературная связь шахматных символов с темой любви крепла и развивалась. А главной интересующей нас особенностью художественно задокументированной партии было то, что *впервые* игра осуществилась по новым правилам: ферзь ходил так, как ходит современный ферзь. Более того, именно ферзь поставил красивый мат в эндшпиле, заняв ту клетку, на которой стоял ферзь оппонента в дебюте. Поэтому финальная строфа предварена ремаркой: “*Mat de Dama en casa de l’altra Dama*” («Мат Дамой в доме другой Дамы»; *домом* называли

клетку). Еще заметим, что ферзя в этом опусе авторы-игроки регулярно называют Дамой и Королевой (*la Reyna*).

А Чосер называет фигуру в партии Рыцаря и Фортуны только *ферзем* — и никогда *королевой* (хотя само слово *quene* в поэме присутствует, автор применяет его в отношении королев мифической древности, например, королевой называет Овидиеву Алкиону). Следует заметить, что в разных странах средневековой Европы существовали разные традиции именования данной фигуры. В шахматной игре, известной в древней Персии, существовала фигура *farzin* 'советник'. Заимствовавшие игру арабы называли фигуру *ferza*, и, по-видимому, слово от них в свою очередь заимствовали европейцы. У англичан было принято называть ее *fers*, *fere* (именно эти обозначения присутствуют в трех упомянутых манускриптах, содержащих текст поэмы Чосера). А у французов фигура оказалась связанной с женским полом, и ее именовали *la fierce*, *la fierge*, даже иногда подчеркивая этот пол — *la vierge* 'дева'. Безусловно, Чосер следовал английской традиции в применении шахматного термина, но, очевидно, учитывал и французское словоупотребление. Тем легче было ему сделать так, чтобы его герой Рыцарь под ферзем подразумевал именно женщину, даму.

Нельзя исключить и влияния латинской традиции. В XII в. в Англии имел хождение латинский текст о шахматах, в котором *ферзь* и *королева* фигурировали на правах синонимов [8, p. 180]:

Cum Pedester usque summam venerit ad Tabulam,
Nomen ejus hinc mutetur, appelletur Ferzia;
Ejus interim Reginae gratiam obtineat.

Когда Пешка достигает края Доски,
Она тотчас меняет имя на Ферзя,
В то же время приобретая привилегии Королевы.

А за несколько десятилетий до поэмы Чосера, в 1330–1340 гг., была создана рукопись *London*, *British Library*, *MS Harley 2253*, в которой на fol. 135v записаны следующие строки: "*Regina, que dicitur ferce, vadit oblique et capit undique indirecte, quia cum avarissimum sit genus mulierum, nichil capit — nisi mere detur ex gratia — nisi rapina et iniusticia*" («Королева, которую назы-

вают ферзь, движется наискось и берет со всех сторон косвенно, потому что, поскольку женский род очень жаден, она ничего не берет, если только не получает это как знак внимания, а не путем захвата и несправедливости»). Это фрагмент из созданных веком ранее выписок Папы Иннокентия IV из труда его современника, монаха Иоанна Валлийского (*Johannes Vallensis*, также иногда обозначаемого как *Wallensis* и часто на континенте — *Gallensis*), "*Summa collationum, sive Communiloquium*". В целом факты словоупотребления в поэме Чосера и связи фигуры ферзя с женским родом на фоне французских и латинских данных говорят скорее о знании разных шахматных источников, чем о незнании их.

Итак, Рыцарь, как и Чосер, знает теорию шахмат. Но еще лучше он осведомлен о литературе. Он выглядит весьма начитанным, что особенно заметно, если сопоставить круг его литературных знаний с кругом знаний рассказчика-визионера.

Вот те, кого упоминает рассказчик: Флора, Зефир, Пан, Сократ, Медея и Ясон, Филлида и Демофонт, Дидона и Эней, Эхо и Нарцисс, а также библейские Иосиф, Самсон и Далила да святой Иоанн. Кроме того, оказавшись во сне, рассказчик обнаруживает себя в помещении, стены которого украшает текст «Романа о Розе», а витражи окон рассказывают историю Трои (на них показаны Гектор, Приам, Ахилл, Лаомедон, Медея и Ясон, Парис и Елена, а также вторая жена Энея Лавиния). Можно сказать, Сновидец попал в исключительно литературное пространство, в «покои тропов куртуазных» [6, p. 396]. С темой сна также связаны и транслируемая им в Проэмии история Кеика и Алкионы, а еще упоминание «Комментария на Сон Сципиона» Макробия (о фрагменте из трактата Цицерона «О Государстве»). Рассказчик показывает себя человеком, живущим литературой и измеряющим все литературными образами.

А вот те, кого упоминает Черный рыцарь: Овидий, Орфей, Дедал, Гиппократ, Гален, Сизиф, Аттал (этому собирательному образу, соотносимому с тремя пергамскими правителями, по ошибке приписывали создание шахмат), Пифагор, Тантал, Алкивиад, Геракл, Александр, Гектор, Ахилл, Поликсена, Дарес Фригийский (мифический автор «Повести о разрушении Трои», "*Daretis Phrygii de excidio Trojae historia*", созданной не в Античности, а, скорее всего, в начале Темных веков, о чем во времена Чосера не знали), Минерва, Пенелопа, Лукреция, Тит Ливий, Антенор, Кассандра, далее пер-

сонажи «Песни о Роланде» Ганелон, Оливье и сам Роланд, наконец, библейские персонажи Эсфирь, Ахитофел, Ламех и его сын Тувал. Рыцарь выглядит не меньшим книжником, чем сам Сновидец.

Теперь, обратившись ко всей сумме описанных знаний Рыцаря, трудно не увидеть то, что он является объектом восхваления со стороны рассказчика так же, как утраченная «королева» является объектом печальных сетований Рыцаря. В определенном смысле Сновидец и Рыцарь равны: у последнего своя олитературенная (по форме) история, у рассказчика — своя. Это сам его сон о Рыцаре и потерянной «королеве», который, как указывает рассказчик в финале поэмы, нужно было по его окончании постараться олитературить (*to put in ryme*) и записать. Следовательно, образ Рыцаря не только в отношении объема текста, отведенного на его раскрытие, но и в отношении общего смысла поэмы весит куда больше, чем образ «королевы», — и «Книга о Герцогине» скрывает то, что является хвалебной «Книгой о Джоне Гонте».

Мелкая деталь, присутствие которой в тексте служит подтверждением нашей гипотезы, — заявленный возраст Рыцаря “*of the age of foure and twenty yer*” («двадцати четырех лет»). Ранее считали, что это ошибка, связанная с тем, что писец не сохранившейся до наших времен оригинальной рукописи, явившейся источником для ныне известных манускриптов, записывал возраст римскими цифрами, как в период жизни Чосера было принято (т. е. он должен был придать указанному стиху 455 следующий вид: “*of the age of iv and xx yer*”), — и перепутал *ix* и *iv*. Но ранее считали и то, что смерть Бланки и создание Чосером поэмы приходятся на 1369 г., а потому возраст изображенного в поэме Гонта должен был составлять 29 лет, а не 24 года. Когда же смерть герцогини Ланкастерской оказалась четко датирована (12 сентября 1368 г.), это ошибочное суждение по поводу гипотетической ошибки писца кануло в Лету, но не породило новых объяснений. Однако они возможны. Джеффри Чосер — поэт средневековый, а потому чуткий по отношению к аллегориям и символизму эпохи. Это показывает хотя бы его внимание к символике «Романа о Розе». Мы же предполагаем, что он отдает дань и числовой символике Средних веков. Винсент Хоффер писал об астрологических числах 12 и 24, ставших круглыми числами и, будучи одаренными «христианской коннотацией», сохранивших «астрологический подтекст» [2, с. 67], а Рассел Пек указывал на то, что Средние века видели

в числе 12 выражение «предельного совершенства», «предельной полноты» [11, p. 62]. Следовательно, число 12 имеет значение *идеала*, а 24 — *идеала вдвойне*. Нам такое толкование возраста Рыцаря (самому Джону Гонту в год создания поэмы было 28 лет) представляется единственным разумным объяснением произведенной поэтом подмены.

Не названный автором Гонт во сне рассказчика представлен «человеком в черном» и «рыцарем», однако давно замечено, что в стихе 1314 он назван *this kyng* 'этот король' и что в стихах 1318–1319 рассыпаны аллюзии на Гонта (который, конечно, королем не был, но был королевским сыном): *long castel* = Lancaster (также иногда прозывавшиеся *Loncastel*, *Longcastell* [15, p. 976]), *walles white* = апелляция к образу жены Гонта Бланки Ланкастерской (утраченная «королева» в стихе 948 названа по имени *White*), *seynt Johan* = святой, в честь которого был назван Гонт, наконец, *ryche hil* = Ричмонд (Гонт с двухлетнего возраста и до 1372 г. носил титул графа Ричмонда; добавим, что возможна и накладывающаяся аллюзия на *rich mound* = богатый курган, коль скоро речь в поэме идет о смерти Бланки).

Но исследователи не фокусируют внимание на том, что «рыцарь» оказался «королем», а ведь это момент превознесения Гонта и, возможно, попытка предсказания его судьбы. Но они также выпускают из вида куда более интересный факт. Сновидец попал в некий заколдованный лес, идеальное майское пространство, в котором встретил стенающего Черного рыцаря, в результате того, что побывал на императорской охоте. Правда, самого императора на ней он не видел, но охотники-слуги на вопрос о том, кто здесь охотится, ответили: "*th'emperour Octovyen*" 'император Октавиан'. Сновидец видел только псарей с собаками, и к нему приблизился щенок, который далее оказался проводником к идеальному месту в лесу.

Итак, упомянуты слуги императора, но не придворная знать. Псовая охота, как и соколиная, — это привилегия очень богатых господ. Щенок, ведущий к «человеку в черном», словно связан с ним как с хозяином. В конце поэмы герой назван «этим королем». По нашему предположению, он же и *император Октавиан*, удалившийся от слуг, но по окончании охоты, которое совпало с окончанием его беседы со Сновидцем, возвращающийся в ближайший *длинный замок с белыми стенами*, что на *богатом холме*. Можно понять, почему имя Октавиана значимо: Октавиан Август и Овидий —

такие же современники, как Джон Гонт и прославляющий его поэт Чосер, верный слуга королевской династии. И, кажется, стих 368 с единственным упоминанием в поэме Октавиана особо важен: он подводит к пониманию глубоко скрытого в едином сюжете условно двухчастной поэмы сравнения — Чосера как певца любви с Овидием как автором сюжета о Кеике и Алкионе из Книги XI «Метаморфоз».

Части поэмы Чосера или отдельные сюжетные ситуации связаны с разнообразными известными жанрами куртуазной литературы, большими и малыми формами. Транслируемая поэтом печальная любовная история из Овидия имеет некоторые основания быть связанной с *jeu-parti* как жанром куртуазной лирики, пусть и в метафорическом смысле. Этот жанр предусматривает соревнование двух поэтов, при котором первый задает начальную строфическую форму их совместного стихотворения и облекает в нее некое законченное высказывание, второй же должен подобрать к сказанному логический контрдовод, между тем точно повторив заданную оппонентом форму строфы. Чосеров пересказ Овидия близок к такой ситуации, ведь известно, что к античному классику он в данном случае обратился опосредованно, познакомившись с «боэцианскими» поэмами Гийома де Машо, прежде всего с “*La Fonteinne Amoreuse*” («Фонтаном Любви»), написанной четырьмя годами ранее «Книги о Герцогине».

О *jeu-parti* напоминает сама ситуация с использованием Овидиева материала двумя поэтами. Джеймс Уимсатт давно обратил внимание медиевистов на некоторую «статистику»: оригинальная история Кеика и Алкионы изобилует подробностями в изложении сюжета, которые заняли 339 гекзаметрических строк; а оба средневековых поэта отсекают лишнее, подвергают аббревиации некоторые части (подробно не описывали кораблекрушение Кеика и его слова и мысли о жене, кратко упомянули о превращении богами любящей пары в птиц) — и обходятся вполовину меньшим количеством стихов, притом в большинстве восьмисложных. У Машо — 158, у Чосера — 159 строк [13, p. 231]. Слишком близкие суммы стихов, чтобы считать это случайностью.

Чосер словно повторяет форму Машо, при этом, по сути, не повторяя ее. У французского поэта большая часть текста (вставленная «Жалоба влюбленного» величиной в 800 строк) разбита на строфы по 16 стихов, в которых после трех восьмисложников каждая четвертая строка — четы-

рехсложник, и только рамочные начало и финал написаны попарно срифмованными восьмисложниками. А у Джеффри Чосера все связанные парными рифмами стихи тяготеют к объему в восемь слогов. При этом Чосер отличным от Машо образом обращается с Овидиевым сюжетом. Да и мотивировка введения истории Кеика и Алкионы в сюжет отличается: у Машо рассказчик встречает печального влюбленного, который потом видит героев Овидия во сне, — и сама их поучительная история послана влюбленному в утешение; у Чосера эта история вообще не связана со сном и с печальным влюбленным, ее перед сном читает сам рассказчик, и если она послана кому-то в утешение, то ему самому (он после восьмилетней бессонницы наконец смог заснуть). Печальный влюбленный Машо идет на поправку, а про чосерова человека в черном ясно, что тот неизлечим.

Саму идею показать сон и бодрствование Чосер, вероятно, заимствовал у Машо, но творчески переработал, так как связал оба состояния с фигурой самого рассказчика. Да и внутри сюжета Овидия Чосер отталкивался от того, что делал Машо. Наибольшее сходство обоих «пересказов» отмечают в абсолютном начале и в конце вставного сюжета. Но в главных деталях Чосер удалился от Овидия там, где Машо не удалился. Например, в сцене, в которой Морфей сообщает Алкионе о гибели любимого мужа: у Машо, вослед за Овидием, Морфей принимает облик Кеика и является к ней спящей, он лишь образ в вещем сне; у Чосера драматизм сцены приобретает критическую остроту, потому что Морфей сперва находит настоящее тело утопленника, вселяется в него и приводит это тело к Алкионе. Подводя черту, можно сказать, что Чосер соревнуется с Машо в творческой переработке античного материала.

Но за этим соревновательным отношением к современнику-французу оказывается скрыто подобное отношение к Овидию. Оно проявляется не в Проэмии, а далее в основной части, собственно в аллегорическом рассказе о Джоне Гонте и его умершей жене Бланке. Теперь Чосер показывает свою фантазию в полную силу, создавая сюжет жалобного рассказа человека в черном. В нем любовная пара, как и у Овидия. Черный рыцарь так же растворен в любви к своей даме, как Алкиона — в любви к Кеику, и несет такую же тяжелую утрату. Но если влюбленные у Овидия воссоединились как птицы и их любовь продолжается, то Чосер показывает потерю своего героя как невозвратную.

И это подчеркнуто в беседе рассказчика с Черным рыцарем. Во-первых, рассказчик пытается по-«боэциански» успокоить собеседника, когда слышит его жалобу о коварстве Фортуны, забравшей ферзя, — и напоминает ему, что, согласно правилам шахмат, можно получить нового ферзя, превратив в него дошедшую до конца поля пешку. И, как заметно читателям, Черный рыцарь оскорблен таким кощунством. Все указывает на то, что рассказчик не понял начальной аллегории, т. е. «боэцианские» попытки утешить не работают. Во-вторых, рассказчик поначалу говорлив и недостаточно серьезен в своем тоне, но чем дальше движется рассказ Рыцаря, тем малословнее реагирует на его историю рассказчик — и в конце, кажется, ему просто нечего сказать, у него точно нет слов утешения. Суть аллегории о Черном рыцаре и утраченной им даме — в фиксации существования ситуаций настолько трагических, что излечение души влюбленного оказывается невозможным. Потому спешно и удаляется в свой замок превратившийся в «короля» «рыцарь».

Впрочем, известен и иной взгляд на финал поэмы. А.Н. Горбунов в монографии «Чосер средневековый» (заметим, что поэме там уделено буквально четыре с половиной страницы, и этого, разумеется, явно недостаточно для сколько-нибудь полного описания ее особенностей) трактует связанный с фигурой Рыцаря финал таким образом: «Вспоминая любимую, Черный Рыцарь как бы возвращает ее <...> и все прекрасное <...> для чего стоит продолжать жить. Так незаметно исчезает его тоска <...>. Меланхолия сменяется светлой радостью» [1, с. 27]. На маленьком пространстве раздела книги об этой поэме Чосера исследователь несколько раз цитирует упомянутый русский перевод Александровского, и нам кажется, приведенные выше умозаключения он также делает на основе данного перевода, который именно в этом месте *сильно отходит от оригинального текста*: «И друг мой вновь окаменел. / И ликом стал смертельно бел, / И рек: “<...> / Юница нежная мертва! ” / Я выдавить сумел едва: / “О нет! ” — Но друг мой рек: “О да! ” / “Беда! — вздохнул я: — Ох, беда...” / Но тут, под звонкий песий лай, / Явились, будто невзначай, / Ловцы, незримые дотоль. / И друг мой бедный, их король, / Кому в игре не повезло, / Вельми учтиво и тепло / Сказал “прощай”, вскочил в седло, / Нахмурил бледное чело / И во дворец помчал, домой...» [14, с. 85–86]. Окаменелый от отчаяния Рыцарь-король в этом переводе оживает, оттаивает («тепло сказал», «нахмурил чело» —

налицо перемена его эмоциональных состояний), но даже при таких вольностях переводчика вывод исследователя о смене меланхолии «светлой радостью» не выглядит обоснованным.

Все не так в оригинале, там нет и намека на то, что помертвевший и окаменевший от горя Рыцарь меняется (ст. 1.300–1.316): “Therwith he wax as ded as stoon / And seyde, ‛<...> / I have lost more than thow wenest. / God wot, allas! Ryght that was she!’ / ‛Allas! sir, how? what may that be?’ / ‛She ys ded!’ ‛Nay!’ ‛Yis, be my trouthe!’ / ‛Is that youre los? Be God, hyt ys routhe!’ / And with that worde, ryght anoon, / They gan to strake forth; al was doon, / For that tyme, the hert-huntyng. / With that me thoghte that this kyng / Gan homwarde for to ryde / Unto a place, was there besyde...” («При этом он *казался мертвым как камень.* / И сказал он: “<...> / Я потерял больше, чем ты думаешь. / Видит бог, увы, это была она!” / “Увы, сэр, да что же это? Как такое может быть?” / “Она мертва.” — “Нет!” — “Да, даю слово.” / — “Так вот, какова Ваша потеря? Ей-богу, тогда мне Вас жаль!” / И вслед за этим самым словом / Раздались звуки рога. И окончилась / Шедшая в то время охота на оленя. / Тут, оставив меня в размышлениях <об услышанном>, король, / Начал поворачивать коня, чтобы ехать / В место, находившееся неподалеку...») [15, p. 346]. Он так и уехал, томимый неизбывным горем. Краткость его последних реплик только подчеркивает его «окаменелость», нахождение в прострации.

Не имеющая надежд на завершение трагедия человека в черном оказывается более тяжелой, чем благополучно разрешившаяся судьба Алкионы. Октавиан отправил Овидия в ссылку за стихи и некую оплошность, а новый английский Овидий собирается строить другие отношения с тем, в ком видит будущего Октавиана. Этот новый Овидий — аккуратный верноподданный, но поэт такого же дарования, как Овидий античный.

Итак, мы дошли до финального смыслового уровня поэмы. Если представить совокупность ее семантических слоев в виде объемной трехчастной структуры, мы увидим: внешний слой с почти обожествлением прекрасной дамы по канонам fin’amor и соответствующий ему дискурс, заданный жанром жалобы (a compleynte); под ним — второй слой с описанием достоинств ума и души рыцаря и дискурс, продиктованный куртуазным романом (a romaunce); наконец, запрятанный в глубине третий слой — слой, на котором Чосер утверждает величие собственных фантазий («снов») и оспаривает подчиненное положение по отношению к античному классику

Овидию, т. е. постулирует абсолютную творческую самостоятельность, а главное — оправляет частные, диктуемые жанровыми формами дискурсы в единый и вполне оригинальный собственный стиль. Проникнув в текст до этого слоя, мы должны понять, что «Книга о Герцогине» — это поэма даже не о Гонте, а в первую очередь — о самом Чосере-поэте.

Список литературы

Исследования

1 *Горбунов А.Н.* Чосер средневековый. М.: Лабиринт, 2010. 335 с.

2 *Хоффер В.Ф.* Числовая символика средневековья: тайный смысл и форма выражения. М.: Центрполиграф, 2014. 221 с.

3 *Adams J.* Pawn Takes Knight's Queen: Playing with Chess in the "Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1999. Vol. 34. № 2. P. 125–138.

4 *Bolens G.*, *Taylor P.B.* The Game of Chess in Chaucer's "Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1998. Vol. 32. № 4. P. 325–334.

5 *Connolly M.* Chaucer and Chess // The Chaucer Review. 1994. Vol. 29. № 1. P. 40–44.

6 *Davis S.* Guillaume de Machaut, Chaucer's "Book of the Duchess", and the Chaucer Tradition // The Chaucer Review. 2002. Vol. 36. № 4. P. 391–405.

7 *Ellis S.* The Death of the "Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1995. Vol. 29. № 3. P. 249–258.

8 *Hyde T.* Historia Shahiludii. Oxford: E Theatro Sheldoniano, 1694. 71 p.

9 *Kreuzer J.R.* The Dreamer in the "Book of the Duchess" // Publications of the Modern Language Association of America. 1951. Vol. 66. № 4. P. 543–547.

10 *Palmer J.J.N.* The Historical Context of "The Book of the Duchess" // The Chaucer Review. 1974. Vol. 8. № 4. P. 253–261.

11 *Peck R.A.* Number as Cosmic Language // *Eckhardt C.D.* (ed.) Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature. Lewisburg: Bucknell University Press, 1980. P. 15–64.

12 *Taylor M.N.* Chaucer's Knowledge of Chess // The Chaucer Review. 2004. Vol. 38. № 4. P. 299–313.

13 *Wimsatt J.* The Sources of Chaucer's "Seys and Alcyone" // Medium Ævum. 1967. Vol. 36. № 3. P. 231–241.

Источники

14 *Чосер Дж.* Книга о королеве. Птичий парламент. М.: Время, 2005. 221 с.

15 *Benson L.D.* (ed.) The Riverside Chaucer. 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin Co., 1987. 1327 p.

16 *Speght T.* The Workes of our Ancient and learned English Poet, Geffrey Chaucer, newly Printed. London: Adam Islip, 1602. 820 p.

17 *Stowe J.* The Woorkes of Geffrey Chaucer, newly printed, with diuers addicions, whiche were neuer in printe before. London, 1561. 756 p.

18 *Thynne W.* The workes of Geffray Chaucer newlye printed, wyth dyuers workes whych were neuer in print before. London, 1542. 784 p.

References

1 Gorbunov, A.N. *Choser srednevekovyi* [*Medieval Chaucer*]. Moscow, Labirint Publ., 2010. 335 p. (In Russ.)

2 Khoffer, V.F. *Chislovaia simvolika srednevekov'ia*: *tainyi smysl i forma vyrazheniia* [*Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2014. 221 p. (In Russ.)

3 Adams, Jenny. "Pawn Takes Knight's Queen: Playing with Chess in the Book of the Duchess." *The Chaucer Review*, vol. 34, no. 2, 1999, pp. 125–138. (In English)

4 Bolens, Guillemette, and Paul B. Taylor. "The Game of Chess in Chaucer's Book of the Duchess." *The Chaucer Review*, vol. 32, no. 4, 1998, pp. 325–334. (In English)

5 Connolly, Margaret. "Chaucer and Chess." *The Chaucer Review*, vol. 29, no. 1, 1994, pp. 40–44. (In English)

6 Davis, Steven. "Guillaume de Machaut, Chaucer's Book of the Duchess, and the Chaucer Tradition." *The Chaucer Review*, vol. 36, no. 4, 2002, pp. 391–405. (In English)

7 Ellis, Steve. "The Death of the Book of the Duchess." *The Chaucer Review*, vol. 29, no. 3, 1995, pp. 249–258. (In English)

8 Hyde, Thomas. *Historia Shahiludii*. Oxford, E Theatro Sheldoniano, 1694. 71 p. (In English)

9 Kreuzer, James R. "The Dreamer in the Book of the Duchess." *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 66, no. 4, 1951, pp. 543–547. (In English)

10 Palmer, John J.N. "The Historical Context of 'The Book of the Duchess'." *The Chaucer Review*, vol. 8, no. 4, 1974, pp. 253–261. (In English)

11 Peck, Russel A. "Number as Cosmic Language." Eckhardt, Caroline D., editor. *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, pp. 15–64. (In English)

12 Taylor, Mark N. "Chaucer's Knowledge of Chess." *The Chaucer Review*, vol. 38, no. 4, 2004, pp. 299–313. (In English)

13 Wimsatt, James. "The Sources of Chaucer's Seys and Alcyone." *Medium Ævum*, vol. 36, no. 3, 1967, pp. 231–241. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/GNLNET
УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)4

ЗАГАДКИ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЫ 1477 ГОДА И «РИЧАРД III» ШЕКСПИРА

© 2024 г. Н.Э. Микеладзе
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 июня 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 сентября 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-52-71

Аннотация: Миниатюра-подношение (презентация) — особый жанр средневековой иллюстрации к иллюминированным манускриптам, обладающий ценностью документа и оставивший немало портретов исторических лиц. Статья посвящена изучению миниатюры-подношения в датированной декабрем 1477 г. рукописи (MS 265) библиотеки Ламбетского дворца. Она воспроизводит церемонию вручения семейству английского короля Эдуарда IV Энтони Вудвилом, графом Риверсом, книги «Наставления и изречения философов», переведенной им и изданной Уильямом Кекстоном в ноябре того же года. Миниатюра содержит загадки и ставит много вопросов. Они касаются идентификации и уточнения идентификации изображенных на миниатюре лиц: дарителя в черном (в котором долгое время видели печатника Кекстона или писца); родственника короля в горностае; фигур в красном, синем и зеленом (гипотетически идентифицируемых автором с известными историческими лицами, чьи портреты не сохранились). Изучение детали интерьера (дверь или зеркало?) и ее роль в композиции иллюстрации дает нам почву для оригинальной гипотезы и ставит под вопрос датировку миниатюры. Наконец, установленная история владения рукописью с миниатюрой в шекспировское время не исключает знакомства с ней драматурга, автора пьесы о преступном короле Ричарде III. В статье предпринята попытка прояснить выявленные загадки миниатюры и аргументировать сложившиеся гипотезы.

Ключевые слова: миниатюра-подношение, «Наставления и изречения философов», Уильям Кекстон, Энтони Вудвил, граф Риверс, семантика зеркала, образ Ричарда III, Клоптоны, Шекспир.

Информация об авторе: Наталья Эдуардовна Микеладзе — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 9, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6439-7663

E-mail: fornatalia@bk.ru

Для цитирования: *Микеладзе Н.Э.* Загадки книжной миниатюры 1477 года и «Ричард III» Шекспира // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 52–71. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-52-71



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

MYSTERIES OF THE 1477 PRESENTATION MINIATURE AND SHAKESPEARE'S *RICHARD III*

© 2024. Natalia E. Mikeladze
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: June 22, 2023
Approved after reviewing: September 11, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: Presentation miniature is a particular genre of medieval illustration for illuminated manuscripts, which has the value of a document and brought many portraits of historical figures. The article is devoted to the study of presentation miniature in the manuscript (MS 265 Library of Lambeth Palace, London) dated December 1477. It reproduces ceremony of presenting the book *The Dictes and Sayings of the Philosophers* by Anthony Woodville, Earl Rivers, to the family of Edward IV. The book has been translated earlier by Earl Rivers and published by William Caxton in November of the same year. The miniature contains riddles and raises many questions. They concern the identification and specification of persons depicted in the miniature: the figure in black (who for a long time was seen as the printer Caxton or the scribe); the king's relative in ermine; figures in red, blue and green (hypothetically identified by us with famous historical figures whose portraits have not reached our days). The study of an interior detail (a door or a mirror?) and its role in the composition of the illustration gives rise to an original hypothesis and calls into question the dating of the miniature. Finally, the established history of possession of a manuscript in Shakespeare's time does not exclude the playwright acquaintance with it and its influence on the image of the king-villain Richard III. The article attempts to clarify identified mysteries of the miniature and argue emerged hypotheses.

Keywords: presentation miniature, *The Dictes and Sayings of the Philosophers*, William Caxton, Anthony Woodville, Earl Rivers, mirror semantics, image of Richard III, Cloptons, Shakespeare.

Information about the author: Natalia E. Mikeladze, DSc in Philology, Professor, Department of Foreign Journalism and Literature, Lomonosov Moscow State University, 9 Mokhovaya St., 125009 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6439-7663

E-mail: fornatalia@bk.ru

For citation: Mikeladze, N.E. "Mysteries of the 1477 Presentation Miniature and Shakespeare's *Richard III*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 52–71. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-52-71

Миниатюра-подношение, или миниатюра-презентация (presentation miniature, dedication miniature), — распространенный жанр в Средневековье. Такие миниатюры нередко сопровождали иллюминированные манускрипты XIV–XV вв. и изображали заказчика-донатора или автора (составителя, переводчика), преподносящего данную книгу (рукопись) властной персоне — королю, правителю, епископу, т. е. тому или иному князю града земного или небесного. Куратор рукописных коллекций Британской библиотеки Мишель Браун различает миниатюру-презентацию (presentation miniature), которая «строго говоря, появляется только в презентационной копии текста» [5, p. 102], и миниатюры-посвящения (dedication miniature), нередко включавшиеся в последующие копии. В нашей статье мы обозначаем данный вид иллюстрации как *миниатюру-подношение*, поскольку нам важна классификация по характеру изображенного события, а не по типу рукописи. Подобная миниатюра, в какой бы копии она ни находилась, изображала не будущее событие, а уже состоявшееся. Миниатюры писались по следам действительного события и затем добавлялись в персональные списки рукописей, предназначавшиеся патронам, заказчикам, знатным и богатым библиофилам. Следовательно, миниатюры-подношения, изображавшие исторических персон и фактически достоверно воспроизводившие события и лица, обладают значимостью документа. Многие портреты современников, участников церемоний и приемов сохранились в подобных миниатюрах, обнаружены в них и предъявлены миру[1].

1 Таков, к примеру, единственный известный сегодня прижизненный портрет Джона Толбота, 1 графа Шрусбери (1387?–1453), сохраненный миниатюрой-подношением в *Talbot Shrewsbury Book* (ок. 1445). На ней Маргарита Анжуйская (1430–1482), только что ставшая

После начала книгопечатания дарственная миниатюра могла *postfactum* вклеиваться в подарочный экземпляр или включаться уже в переиздание. Однако в эпоху инкунабул в дар владетельным персонам было принято подносить не печатную книгу, а, как и прежде, рукопись — эксклюзивно выполненный и роскошно переплетенный список [2, p. 270]. В него и добавлялась иллюстрация церемонии дарения. Именно так обстоит дело с миниатюрой-подношением в сборнике *Dictes and Sayings of the Philosophers.*

Книга «Наставления и изречения философов» (далее «Изречения философов») в переводе с французского[2] Энтони Вудвила, 2 графа Риверса (1440–1483), была издана Уильямом Кекстоном (1422?–1491?) в Вестминстере 18 ноября 1477 г.[3] и считается первой английской датированной инкунабулой. В течение месяца был изготовлен рукописный список издания, который датирован 24 декабря 1477 г.[4] В этой рукописи и помещена созданная анонимным художником миниатюра-подношение. Манускрипт (LPL MS 265) хранится в Библиотеке Lambeth Palace в Лондоне.

Эта небольшая миниатюра (8,5 × 10 см) приковала наше внимание в процессе подбора иллюстраций к изданию в серии «Литературные памятники» пьесы Шекспира «Король Ричард III» [20, с. 516–522; 21], заново переведенной на русский язык и оснащенной научным комментарием. Полноценное изучение иллюстрации[5] стало возможно благодаря открытому библиотекой доступу к высококачественной цифровой копии самой миниатюры и рукописи[6].

королевой Англии (весна 1445), вместе с супругом Генрихом VI принимает из его рук в дар манускрипт (British Library, Royal MS 15 E VI f2v).

2 Энтони Вудвил сделал свой перевод с французского издания *Les ditz moraulx des philosophes* Гийома де Тиньонвилля (перевод с латыни начала XV в.). Оригинальный сборник «Слова мудрости», составленный арабским ученым Аль-Мубашширом ибн Фатиком в XI в., в последующие столетия активно переводился на латынь и разные национальные языки. Известны и другие английские переводы этого сочинения.

3 У. Кекстон еще дважды при жизни издавал «Изречения философов» в переводе графа Риверса — в 1480 и 1489 гг.

4 “...this boke was ffinisshed the xxiiij day of Decembr the xvijth yere of our liege lord King Edward þe iiij(th)” (MS 265, f. 106r). См. также: [8, p. 77–80].

5 MS 265, fvi verso. Иллюстрация воспроизведена также в издании «Сокровища коллекции библиотеки Ламбетского дворца» [11, p. 70].

6 URL: https://images.lambethpalacelibrary.org.uk/luna/servlet Identifier: MS 265* (дата обращения: 24.12.2023).

Исторические лица в высоком собрании



Иллюстрация 1 — Миниатюра-подношение в «Наставлениях и изречениях философов». Библиотека Ламбетского дворца, Лондон. MS265 fvi verso

Illustration 1 — Presentation miniature of *The Dictes and Sayings of the Philosophers.* Lambeth Palace Library, London. MS265 fvi verso

На переднем плане (ил. 1) король Эдуард IV (1442–1483) с супругой Елизаветой Вудвил (1437–1492) и их сыном принцем Эдуардом (1471–1483?) принимает в дар от преклонившего колено графа Риверса, брата королевы, одну из первопечатных книг на Альбионе. Плащ с родовыми гербами почтительного дарителя не оставляет сомнений: перед нами Энтони Вудвил, граф Риверс, библиофил, переводчик данного сочинения и, кроме того, дядя и наставник принца Уэльского[7], для чьего воспитания оно в первую очередь предназначалось.

В группе переднего плана не идентифицирован только преклонивший колено человек в черном одеянии. С подачи Горация Уолпола долго считали, что здесь изображен печатник Кекстон, но это определенно не он. Тонзура, черная ряса с пелериной (черный — цвет августинцев и бенедиктинцев) указывает на духовное лицо. В XIX в. появилась версия, впо-

7 Об этом пишет У. Кекстон в приложении, представляя переводчика этого сочинения лорда Риверса: “gouernour of my lorde prince of Wales…” (MS 265, f. 103v).

следствии уточненная: здесь представлен писец Хайвард[8], который был монахом-бенедиктинцем Вестминстерского аббатства [4, p. 414]. Гипотезу изображения графа Риверса вместе с «вероятно, его писцом» поддержала также Дж. Бэкхаус [2, p. 270].

Между тем крайне сомнительно, чтобы даже самый искусный монах-скриптор мог быть изображен на первом плане миниатюры в размере, сопоставимом с королевской группой и равном лорду-дарителю. Скорее всего, духовное лицо, участвующее в церемонии, занимало более высокое положение в иерархии. По всей видимости, здесь представлен настоятель Вестминстера (с 1474 г.) аббат-бенедиктинец John Esteney (Estney) (1418?–1498). Он пользовался доверием и благосклонностью короля Эдуарда IV, королевы Елизаветы и всего семейства Вудвилов. Под его покровительство в убежище Вестминстера укроется вскоре от преследований протектора Ричарда Глостера королева с семьей и будет оставаться там с дочерями после убийства принцев в Тауэре по приказу узурпатора Ричарда III. Именно настоятель Эстени позволил У. Кекстону в 1476 г. разместить на территории аббатства печатный станок и покровительствовал в дальнейшем [7, p. 215–217]. Кто как не этот человек должен был принимать участие в церемонии поднесения книги королю?

Изучаемая миниатюра, несомненно, ценна портретом принца, вскоре убитого в Тауэре некоронованного Эдуарда V (1471–1483?). Однако его изображение все же не столь уникально[9], как портреты некоторых других персонажей.

Среди участников церемонии на втором плане выделяется фигура, облаченная в королевский горностай, аналогично монаршему семейству (ил. 2).

Общим местом является предположение, что это Ричард Глостер[10] [15, p. 106; 18, p. 304; 2, p. 271]. Соглашаясь с этой точкой зрения, добавлю свою аргументацию. В 1477 г. были живы два брата короля: Джордж, гер-

8 “Apud sanctum Jacobum in campis per haywarde” (MS 265, f. 106r). См. также: “...apparently represents ‘Haywarde’ the scribe, who engrossed the copy, and probably executed the illumination” [3, p. 91].

9 Изображение Эдуарда, старшего из «принцев в Тауэре», сохранили некоторые церковные росписи и витражи (*St. George’s Chapel* в Виндзоре, *Little Malvern Church* в Вустершире). Также оно дошло до нас в свитке-хронике Джона Роуза *Rous Roll* (1483).

10 “One, royally dressed in ermine like Edward IV and his son, is perhaps the future Richard III” (MS 265, fviverso_1 description). URL: https://images.lambethpalacelibrary.org.uk/luna/servlet (дата обращения: 09.01.2024).



Иллюстрация 2 — Предположительно Ричард Глостер. MS265 fvi verso, фрагмент

Illustration 2 — Presumably Richard Gloucester. MS265 fvi verso, fragment

цог Кларенс (1449–1478) и Ричард, герцог Глостер (1452–1485). Однако герцог Кларенс не мог участвовать в приеме, поскольку предпринятые им в 1477 г. (после смерти жены Изабеллы Невилл, умерла 26 декабря 1476 г.) попытки жениться вторично на только что взошедшей на престол Марии Бургундской вызвали у короля Эдуарда подозрения в заговоре. Вернувшись из Франции после неудачного марьяжного предприятия, опальный герцог Кларенс удалился от двора, вскоре был арестован и заключен в Тауэр, где лишился жизни 18 февраля 1478 г. Так что лицо в горностае на миниатюре — определенно Ричард Глостер.

Другие фигуры второго и третьего планов также представляют немалый интерес. Ближе всех к королю — несмотря на присутствие «брата Ричарда», — находится персона в красном (ил. 3).

Облачение красного цвета на церемониях традиционно носил лорд-камергер. Таковым в этот период (с 1465 по 1483 с перерывом на возвращение к власти Ланкастеров в 1470–1471 гг.) являлся Уильям, 1 барон Гастингс (1431?–1483). Он был также ближайшим советником и личным другом короля Эдуарда IV, чем объясняется, вероятно, его близкое соседство с королем на миниатюре — визуальная реализация формульного эпитета «приближенный», «правая рука». «Пойдем, Гастингс, проводи меня в покои», — попросит больной король своего друга увести его из высокого собрания придворных «пираний» после известия о смерти брата Кларенса («Ричард III» II, 1; подстрочник мой. — *Н.М.*). Не сохранилось ни одного современного портрета барона Гастингса, не говоря уже прижизненного, так что данное изображение, если наша идентификация верна, в действительности уникально.

В установлении фигур третьего плана уверенности существенно меньше, если не иметь в виду еще один аргумент, к которому мы вскоре



Иллюстрация 3 — Предположительно лорд Гастингс (в красном). MS265 fvi verso, фрагмент

Illustration 3 — Presumably Lord Hastings (in red). MS265 fvi verso, fragment

обратимся. Но пока остаемся в логике цвета. За спиной «лорда Гастингса» довольно тщательно выписаны участники церемонии в синем и зеленом (ил. 4).

Синий — геральдический цвет некогда могущественного рода Богунов. И также цвет Ордена Подвязки. Обоим названным условиям отвечает еще одна влиятельная фигура тех лет — Генри Стаффорд, 2 герцог Бакингем (1455–1483), потомок Богунов и рыцарь Ордена Подвязки с 1474 г. В эти годы Бакингем, с детства опекаемый Елизаветой Вудвил и женатый на ее младшей сестре Кэтрин, несомненно, считался человеком, близким Вудвилам, клану королевы. Хотя презирал



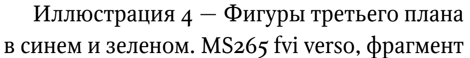


Иллюстрация 4 — Фигуры третьего плана в синем и зеленом. MS265 fvi verso, фрагмент

Illustration 4 — Third plan figures in blue and green. MS265 fvi verso, fragment

их, почитая безродными выскочками, что и проявится вскоре после смерти Эдуарда IV.

Фигура в зеленом за спиной «лорда Гастингса» гипотетически идентифицируется нами на основе аргументов другого плана. Предполагаю в данном персонаже лорда Ричарда Грея (1457–1483), младшего сына Елизаветы Вудвил (1437–1492) от первого мужа сэра Джона Грея, павшего в битве при Сент-Олбансе (1461). Почему именно его? Участие члена семьи Вудвилов-Риверсов в церемонии вручения королю знаменательной книги, подготовленной старшим родственником, вероятно и объяснимо. К тому же лорд Грей вместе с дядей Энтони Вудвилом был наставником и советником своего единоутробного брата принца Эдуарда Уэльского. Сама же преподносимая книга предназначалась для образования и воспитания принца (которому в 1477 г. было 6 лет). Эпоха не сохранила ни одного изображения лорда Грея, и его портрет на миниатюре, если наша идентификация верна, тоже уникален.

Наконец, с изображенными здесь лицами Ричарда Грея объединяет близкое трагическое будущее: так же, как они, он падет жертвой Ричарда Глостера. Пришла пора ввести в наше рассуждение дополнительный визуальный аргумент, обнаруженный в рассматриваемой иллюстрации.

Дверь или зеркало?

Реализм, историческая достоверность, документальность — все эти качества в значительной степени были присущи миниатюре-подношению. В то же время и символические измерения, свойственные средневековой живописи в целом, надо полагать, не были чужды миниатюре этого специального жанра.

В описании миниатюры на сайте отдела рукописей Библиотеки Lambeth Palace сказано: «Стены комнаты декорированы парчой и пурпуром, спинка королевского балдахина того же цвета. Пол зеленый. Через дверь слева видны разговаривающие фигуры»[11].

Встает вопрос: дверь ли это? А может быть зеркало? В этом случае изображенные в раме слева фигуры являются *отражением* группы придворных второго и третьего плана (ил. 5). И весьма необычным отражением.

К XV в. зеркало стало частым гостем в живописи. В виньетках иллюстраций в зеркала глядятся нимфы, русалки и даже звери. В изобрази-

11 "...Through a door on the left are seen figures talking" (MS 265, fviverso_1 description). URL: https://images.lambethpalacelibrary.org.uk/luna/servlet (дата обращения: 09.01.2024).



Иллюстрация 5 — Дверь или зеркало? MS265 fvi verso, фрагмент

Illustration 5 — Door or mirror? MS265 fvi verso, fragment

тельном каноне Апокалипсиса главным пользователем зеркала является Вавилонская блудница. В зеркальных картинах то и дело обнаруживаются загадки, символы, скрытые смыслы, из них выглядывают демоны и бесы. Как в представленных ниже фрагментах картин Яна ван Эйка (ил. 6), иллюстратора «Романа о Розе», изобразившего источник-зеркало (ил. 7), Иеронима Босха (ил. 8), Джованни Беллини (ил. 9).



Иллюстрация 6 — Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини, 1434. Деталь с зеркалом. Национальная галерея, Лондон

Illustration 6 — Jan van Eyck. The Arnolfini Portrait, 1434. Detail with a mirror. National Gallery, London



Иллюстрация 7 — «Роман о Розе», ок. 1390 г. Бодлианская библиотека, Оксфорд. MS. e Mus. 65 fol.112v

Illustration 7 — *The Romance of the Rose*, c. 1390. Bodleian Library, Oxford. MS. e Mus. 65 fol.112v

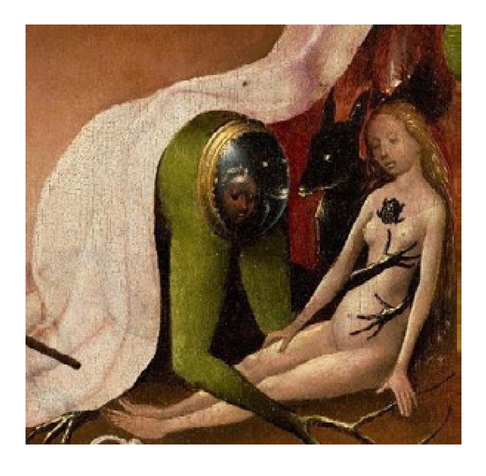


Иллюстрация 8 — Иероним Босх. Сад земных наслаждений, 1490–1510-е гг. Деталь правой створки. Музей Прадо, Мадрид

Illustration 8 — Hieronymus Bosch. The Garden of Earthly Delights, 1490–1510s. Detail of the right panel. Prado Museum, Madrid



Иллюстрация 9 — Джованни Беллини. Аллегории: «Благоразумие», 1490–1504 гг. Деталь. Галерея Академии, Венеция

Illustration 9 — Giovanni Bellini. Allegories: *The Prudence*, 1490–1504. Detail. The Gallerie dell'Accademia, Venice

Что именно мешает нам воспринимать раму на изучаемой миниатюре как дверь и заставляет считать ее зеркалом? В миниатюрах-подношениях, склонных к документальности изображения, пространство «за дверью» всегда отличается от основного «пространства дарения». Это видно во множестве иллюстраций данного типа. Сравним покои архиепископа Вьеннского, в которых Филипп де Коммин вручает ему свои «Мемуары», и пейзаж за дверным проемом (ил. 10).

Пьер-Луи де Вальтан вручает свою книгу французскому королю Карлу VIII. За дверью виден стражник и совершенно другой антураж, нежели в покоях (ил. 11).

Скорбящему на троне по умершей супруге королю Генриху VII подносят книгу, тогда как слева за дверью изображены осиротевшие женские покои с горящим камином и детьми короля (ил. 12).

За порогом «пространства дарения» (королевских апартаментов, залы для приемов) едва ли может быть то же убранство, что и в нем самом. Между тем на нашей миниатюре там все тот же зеленый пол, те же парча и пурпур на стенах (ил. 13). Что это, как не отражение? Группа придворных



Иллюстрация 10 — Миниатюра-подношение в «Мемуарах» Филиппа де Коммина, ок. 1520–1525 гг. Национальная библиотека Франции, Париж. NAF 20960, fol. 2r

Illustration 10 — Presentation miniature of the *Memoirs of Philippe de Commyne*, c. 1520–1525. Bibliothèque nationale de France, Paris. NAF 20960, fol. 2r

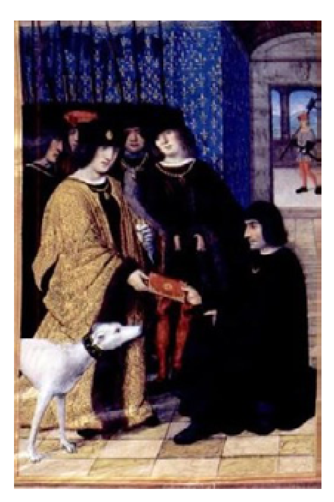


Иллюстрация 11 — Миниатюра-подношение в *Credo fide militanti* П. де Вальтана, до 1498 г. Британская библиотека, Лондон. Add. MS. 35320, fol. 3v

Illustration 11 — Presentation miniature of P. de Valtan's *Commentary on the Apostles' Creed*, before 1498. British Library, London. Add. MS. 35320, fol. 3v



Иллюстрация 12 — Миниатюра-подношение в *Vaux Passional*, ок. 1503 г. Национальная библиотека Уэльса, Аберистуит. Peniarth MS 482D, f. 9r

Illustration 12 — Presentation miniature of *The Vaux Passional*, c. 1503. National Library of Wales, Aberystwyth. Peniarth MS 482D, f. 9r

с черневыми лицами в зеленом, красном и синем (слева) в целом аналогична группе придворных в тех же цветах (справа). Однако художник то ли допускает ошибку, то ли по недосмотру нарушает правила зеркального отражения, переставляя фигуры. Ошибка это, случайность или инсайт? Если принять нашу идентификацию фигур второго-третьего плана, обнаружится поразительная картина: вольно или невольно художник расположил их в порядке гибели от рук Ричарда Глостера, которая совсем не за горами. В 1483 г. лорд Грей будет казнен в замке Помфрет, лорд Гастингс — на лужайке Тауэра, герцог Бакингем — на рыночной площади в Солсбери. Зеленый — красный — синий…

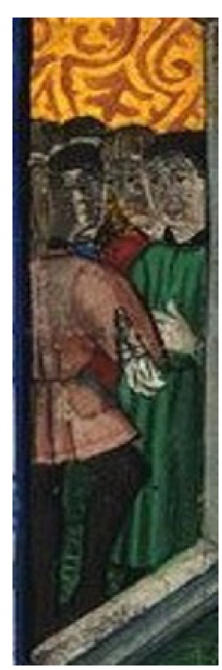


Иллюстрация 13 — Предположительно отражение в зеркале. MS265 fvi verso, фрагмент

Illustration 13 — Presumably a reflection in a mirror. MS265 fvi verso, fragment

Что касается «брата Ричарда», с умильным выражением на лице стоящего в группе придворных справа, то он либо не отражается в зеркале (как нечисть, согласно некоторым народным поверьям), либо отражается в нем в истинном виде: угрожающе развернувшийся к своим жертвам кособокий, с хромой ногой и рваным рукавом[12] мясник-палач в грязно-красном кафтане. Лицемер, обернувшийся бесом.

Размер и форма зеркала, очевидно, рождают сомнения в изложенной гипотезе. Если на миниатюре изображено зеркало, то либо плоское, либо сферическое с очень большим радиусом. Считается, что плоские зеркала[13] распространились в Европе лишь в начале XVI в., после запуска венецианцами Андреа Доминико производства в Мурано. Однако плоские полированные металлические зеркала известны с древности и существовали вплоть до XIX в. [13, p. 13]. Да и в изготовлении вогнутого стеклянного зеркала большого радиуса нет ничего фантастического, кроме его стоимости. Король Англии мог позволить такую роскошь после заключения «Мира Пикиньи» с огромным выкупом от Франции.

Но даже если иллюстратор *Dictes and Sayings of the Philosophers* писал не зеркало как таковое, то изображенный им проем оказался окном или дверью в иной мир. Что и являлось для человека Средневековья главной магической функцией зеркал. Именно эта деталь композиции придает традиционной миниатюре-подношению особый смысл предупреждения и пророчества.

Кто ее задумал? Прозорливый заказчик? Заказчиком определенно был лорд Риверс. На это прямо указал У. Кекстон, подчеркнув “by his comanndment”[14], а также позиция дарителя и его плащ. По сравнению с другими фигурами, даже королевского достоинства, он максимально тщательно выписан, так чтобы главный «виновник» торжества мудрого слова был очевиден всем. Энтони Вудвил считается и автором стихотворения[15],

12 Рваный рукав может содержать намек на природную сухорукость [19, с. 116; 21, с. 191], которая была использована Ричардом Глостером для обвинений в ведовстве королевы и Джейн Шор, в измене лордов и в конечном счете для захвата власти.

13 Мы видим подобное, например, на портрете Дианы де Пуатье с зеркалом (ок. 1550, Музей искусств, Базель).

14 MS 265, f. 106r.

15 “This boke late translate here in sight / By Antony Erle (лакуна) the vertueux knyght <...> Graunte of his grace the Trinite” (MS 265, fvi verso). Стихи воспроизведены в статье 1957 г. [6, p. 4–6], в статье 1992 г. [18, p. 304–305], а также в каталоге среднеанглийской поэзии [14, no. 3581/1].

помещенного под миниатюрой, где сказано, в частности, о воспитании принца.

Или прозорливый художник? Как бы то ни было, идею с зеркалом воплотил анонимный мастер[16], который, возможно, не обладал талантом, равным Рогиру ван дер Вейдену[17], но благодаря выявленной оригинальной композиции заслужил место в истории европейской живописи. Пусть он останется до поры Мастером зеркальной миниатюры.

В пьесе Шекспира «Ричард III» женщины обращают к венценосному убийце один вопрос:

Где сыновья мои, презренный раб?
Где брат твой Кларенс? Отвечай мне, жаба...
Где кроткий Риверс? Воэн где и Грей?
Где добрый Гастингс?

(IV, 4, 144–145, 147–148)[18]

Они не дождутся ответа, но первыми одержат победу над тираном — задушив его своими проклятьями. А потом придет пора битве при Босворте.

В целом, если принять предложенную идентификацию, на миниатюре изображены не три, а пять жертв Ричарда Глостера, затем короля Ричарда III: лорды Риверс и Грей, лорд Гастингс, принц Уэльский, герцог Бакингем. Лица тех из них, кто отразился в зеркале, черны, будто присыпаны могильной землей. Разумеется, естественно было бы допустить более позднее создание этой миниатюры: по следам надвигающихся событий (узурпации, казней и убийств), т. е. после 1483 г. Этому мешает, однако, точная датировка рукописи, изготовленной к Рождеству 1477 г.

16 Ряд ученых указывают на некоторое сходство иллюстратора MS 265 с мастером BL Harleian MS 326 [17, vol. 2, p. 334; 12, p. 212]. Автор данной статьи не находит общности в техниках этих миниатюристов.

17 См. миниатюру-подношение «Хроник Эно» Жана Вогелина герцогу Бургундскому Филиппу Доброму, ок. 1447. Chroniques de Hainaut, фронтиспис. Национальная библиотека Бельгии, 9242.

18 Нумерация строк по арденскому изданию третьей серии [22]. Русский перевод М. Савченко [21, с. 135–136].

Особый интерес шекспироведа

Миниатюра вместе с рукописью *Dictes and Sayings of the Philosophers* пришла в библиотеку Ламбетского дворца, резиденции архиепископов Кентерберийских, из коллекции[19] Джорджа Керью, 1 графа Тотнеса (1555–1629). Изучаемая нами миниатюра расположена на оборотной стороне (verso) страницы vi рукописи. А на пустой лицевой стороне той же страницы рукой владельца манускрипта[20] сделана надпись: "This booke was written by Anthony Woodvile Earle Rivers and [слово неразборчиво] vnto kinge Edward 4"[21].

Кто этот владелец, и о чем его имя должно напомнить шекспироведу? С 1586 г. он был известен как сэр Джордж Керью, с 1605 г. — как лорд (получив титул Baron Carew of Clopton House), и лишь с 1625 г. — как граф Тотнес. Джордж Керью был родственником семейства Клоптонов, до прославленного драматурга самого знаменитого рода в городке на Эйвоне [16, p. 14–15]. В 1580 г. сэр Джордж женился на дочери и наследнице Клоптонов из Клоптон Хаус по имени Джойс (ум. 1637). Оба они похоронены в часовне Клоптонов в церкви св. Троицы Стратфорда-на-Эйвоне. Разумеется, факт покупки Шекспиром дома Клоптона в 1597 г. не доказывает знакомства. Да и покупался Нью-Плэйс не у самих Клоптонов (правда, после смерти последней в роду Шекспиров внучки Элизабет дом вернулся именно к ним). И все же. Жена сэра Джорджа жила в поместье Клоптонов Clopton House в миле от города «у подножия холмов Уэлкомб» [1, с. 300], тогда как ее муж, магистр искусств и антиквар, избравший, однако, военную карьеру, непрерывно участвовал в завоеваниях, подавлениях мятежей, морских экспедициях, дипломатических миссиях. Едва ли он возил с собой богатую коллекцию рукописей, которой обладал.

Шекспира связывают с Клоптонами (а значит, и с Керью) многие легендарные и полулегендарные свидетельства и предположения: о «поэте,

19 В описании в каталоге библиотеки сказано, что группа рукописей, условно обозначаемых "Carew-Sheldon manuscripts" были приобретены Гилбертом Шелдоном (1598–1677), архиепископом Кентерберийским, а прежде принадлежали George Carew, 1st Earl of Totnes (1555–1629). См. также работы М. Джеймса: [10, p. 261–267; 9, p. 401].

20 Описание страницы f.vi recto на сайте отдела рукописей библиотеки подтверждает руку владельца: "Blank, except for a note in the hand of George Carew, Earl of Totnes (1555–1629), who owned this book" (MS 265). URL: https://archives.lambethpalacelibrary.org.uk/CalmView (дата обращения: 07.06.2023).

21 MS 265, f.vi recto.

часто проводившем время в Клоптон-хаус» [16, p. 48]; о рукописях Шекспира, которые то ли в XVII в. после большого пожара Стратфорда, то ли вместе с вернувшимся домом попали к Клоптонам [16, p. 82, 134]; о зарисовке Нью-Плэйс елизаветинских времен, сделанной «по приказу сэра Джорджа Керью», найденной в Клоптон-хаус в 1786 г. и затем вновь утраченной [16, p. 124, 133]. Что тут правда, что нет — определять не нам, живущим вдали от Альбиона. Но обнаруженная нами нить когда-нибудь, возможно, будет вплетена в ткань жизни и творчества драматурга.

Мог ли Шекспир видеть миниатюру из «Изречений философов»? Мог он разглядеть в ней то же, что и мы? Могло это совпасть или мистическим образом подтвердить его трактовку истории Ричарда III, знакомую по Т. Мору, Э. Холлу, Р. Холиншеду? Могло это добавить красок к образу лицемера-беса Ричарда? Ответ на эти вопросы утвердительный. А значит, у занимающихся шекспировскими исследованиями ученых есть основания тщательно исследовать данную миниатюру, а когда-нибудь, возможно, включить ее в круг дополнительных источников шекспировского «Ричарда III».

Список литературы

Исследования

1 *Шенбаум С.* Шекспир. Краткая документальная биография. М.: Прогресс, 1985. 432 с.

2 *Backhouse J.* The Royal Library from Edward IV to Henry VII, Ch. 12 // The Cambridge History of the Book in Britain / ed. L. Hellinga, J.B. Trapp. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Vol. 3: 1400–1557. P. 267–273.

3 *Blades W.* Life and Typography of William Caxton, England's First Printer. London: Trubner & Co, 1877. 384 p.

4 *Blake N.F.* Manuscript to Print // Book Production and Publishing in Britain 1375–1475 / ed. J. Griffiths and D. Pearsall. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 403–432.

5 *Brown M.P.* Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms. Los Angeles: Getty Publications, 1994. 127 p.

6 *Buehler C.F.* The Verses in Lambeth MS 265 // Modern Language Notes. 1957. Vol. LXXII. № 1. P. 4–6.

7 *Combe W.* The History of the Abbey Church of St. Peter's Westminster: its antiquities and monuments: in 2 vols. London: Printed for R. Ackermann by L. Harrison and J.C. Leigh, 1812. Vol. I. 336 p.

8 *Hellinga L.* Caxton in Focus: The Beginning of Printing in England. London: British Library, 1982. 109 p.
9 *James M.R.* A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Lambeth Palace: The Mediaeval Manuscripts. Cambridge: Cambridge University Press, 1932. xxiii, 871 p.
10 *James M.R.* The Carew Manuscripts // English Historical Review. 1927. Vol. 42. P. 261–267.
11 Lambeth Palace Library: Treasures from the Collections of the Archbishops of Canterbury / ed. R.N. Palmer, M.P. Brown. London: Scala Publishers, 2010. 176 p., 200 il.
12 *Meale C.* Patrons, Buyers and Owners: Book Production and Social Status // Book Production and Publishing in Britain 1375–1475 / ed. J. Griffiths and D. Pearsall. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 201–238.
13 *Melchior-Bonnet S.* The Mirror: A History. New York; London: Routledge, 2001. 308 p.
14 New Index of Middle English Verse / prep., ed. J. Boffey, A.S.G. Edwards. London: British Library, 2005. 344 p.
15 *Ross Ch.* Richard III. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1983. 265 p.
16 *Schoenbaum S.* Shakespeare's Lives. New edition. Oxford; New York: Oxford University Press, 1993. 612 p.
17 *Scott K.L.* Later Gothic Manuscripts 1390–1490: in 2 vols. London: Miller, Cop., 1996.
18 *Sutton A.F., Visser-Fuchs L.* Richard III's Books: Mistaken Attributions // The Ricardian. 1992. Vol. 9 (118). P. 303–310.

Источники

19 *Мор Т.* Эпиграммы. История Ричарда III / подгот., пер. М.Л. Гаспаров, Е.В. Кузнецов и др. М.: Наука, 1973. 254 с. («Литературные памятники»).
20 Список иллюстраций // *Шекспир У.* Король Ричард III / подгот. Н.Э. Микеладзе, Е.А. Первушина; пер. М.М. Савченко; отв. ред. А.Н. Горбунов. СПб.: Наука, 2023. С. 516–522. («Литературные памятники»).
21 *Шекспир У.* Король Ричард III / подгот. Н.Э. Микеладзе, Е.А. Первушина; пер. М.М. Савченко; отв. ред. А.Н. Горбунов. СПб.: Наука, 2023. 527 с. («Литературные памятники»).
22 *Shakespeare W.* King Richard III / ed. James R. Siemon. Bloomsbury, 2016. 503 p. (The Arden Shakespeare, 3d series).

References

1 Shenbaum, S. *Shekspir. Kratkaia dokumental'naia biografiia* [*Shakespeare. Brief Documentary Biography*]. Moscow, Progress Publ., 1985. 432 p. (In Russ.)
2 Backhouse, Janet. "The Royal Library from Edward IV to Henry VII, Ch. 12." Hellinga, L., and J.B. Trapp, editors. *The Cambridge History of the Book in Britain*,

vol. 3: 1400–1557. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 267–273. (In English)
3 Blades, William. *Life and Typography of William Caxton, England's First Printer*. London, Trubner & Co, 1877. 384 p. (In English)
4 Blake, Norman. "Manuscript to Print." Griffiths, J., and D. Pearsall, editors. *Book Production and Publishing in Britain 1375–1475*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007. 463 p. (In English)
5 Brown, Michelle P. *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. Los Angeles, Getty Publications, 1994. 127 p. (In English)
6 Buehler, Curt F. "The Verses in Lambeth MS 265." *Modern Language Notes*, vol. 72, no. 1, 1957, pp. 4–6. (In English)
7 Combe, William. *The History of the Abbey Church of St. Peter's Westminster: Its Antiquities and Monuments: in 2 vols.*, vol. 1. London, Printed for R. Ackermann by L. Harrison and J.C. Leigh, 1812. 336 p. (In English)
8 Hellinga, Lotte. *Caxton in Focus: The Beginning of Printing in England*. London, British Library, 1982. 109 p. (In English)
9 James, Montague R. *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Library of Lambeth Palace: The Mediaeval Manuscripts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1932. xxiii, 871 p. (In English)
10 James, Montague R. "The Carew Manuscripts." *English Historical Review*, vol. 42, 1927, pp. 261–267. (In English)
11 Palmer, Richard N., and Michelle P. Brown, editors. *Lambeth Palace Library: Treasures from the Collections of the Archbishops of Canterbury*. London, Scala Publishers, 2010. 176 p., 200 il. (In English)
12 Meale, Carol M. "Patrons, Buyers and Owners: Book Production and Social Status." Griffiths, Jeremy, and Derek Pearsall, editors. *Book Production and Publishing in Britain 1375–1475*. Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 201–238. (In English)
13 Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror: A History*. New York, London, Routledge, 2001. 308 p. (In English)
14 Boffey, Julia, and Anthony Stockwell Garfield Edwards, editors. *New Index of Middle English Verse*. London, British Library, 2005. 344 p. (In English)
15 Ross, Charles. *Richard III*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1983. 265 p. (In English)
16 Schoenbaum, Samuel. *Shakespeare's Lives. New edition*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1993. 612 p. (In English)
17 Scott, Kathleen L. *Later Gothic manuscripts 1390–1490: in 2 vols*. London, London, Miller, Cop., 1996. (In English)
18 Sutton, Anne F., and Livia Visser-Fuchs. "Richard III's Books: Mistaken Attributions." *The Ricardian*, vol. 9 (118), 1992, pp. 303–310. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/GNPUYK
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)4

МИФ О НАРЦИССЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РАННЕГО РЕНЕССАНСА: ФРАГМЕНТ, АЛЛЕГОРИЯ, ЭМБЛЕМА

© 2024 г. И.К. Стаф
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия,
Дата поступления статьи: 01 июня 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 03 июля 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-72-95

Аннотация: В статье рассматривается эволюция средневековых толкований мифа о Нарциссе (Овидий, «Метаморфозы», III) во французской литературе первой половины XVI в. Куртуазную трактовку мифа, где фигура Нарцисса, отвергающего всевластие Амура, сливается с образом Безжалостной красавицы, продолжают «Любовные рассказы» Жанны Флор. Традиция морально-аллегорического комментария, в рамках которой влюбленный в самого себя юноша представал символом гордыни, приверженной земным благам, к середине столетия претерпевает изменения под влиянием гуманизма: у Франсуа Абера и Бартелеми Ано история Нарцисса иллюстрирует максиму «познай самого себя». Рецепция «Метаморфоз» в Средние века предполагала фрагментацию текста поэмы: куртуазной интерпретации подвергаются ее отдельные сюжеты, аллегорическая трактовка превращает ее в перечень символических персонажей, наделенных устойчивым самостоятельным смыслом, и в набор универсальных дидактических сентенций. В эпоху Возрождения стремление восстановить связность текста Овидия воплощается не только в новых переводах (Клемана Маро, Ф. Абера, Б. Ано), но и, парадоксальным образом, в рамках жанра эмблемы. Наследуя средневековым флорилегиям и преобразуя приемы иллюминированных манускриптов, «Метаморфоза Овидия в картинах», с одной стороны, замещает текст поэмы серией гравюр, а с другой — благодаря расположению эмблем воссоздает единство повествования. Эмблематическая обработка Овидия предстает воплощением Горациева принципа *ut pictura poesis*.

Ключевые слова: «Метаморфозы», Нарцисс, Франция, Возрождение, куртуазная традиция, моральная аллегория, фрагментация, эмблема.

Информация об авторе: Ирина Карловна Стаф — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3975-6617

E-mail: irina.staf@gmail.com

Для цитирования: *Стаф И.К.* Миф о Нарциссе во французской литературе раннего Ренессанса: фрагмент, аллегория, эмблема // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 72–95. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-72-95



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

THE NARCISSUS MYTH IN EARLY RENAISSANCE FRENCH LITERATURE: FRAGMENT, ALLEGORY, EMBLEM

© 2024. Irina K. Staf
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia,
Received: June 01, 2023
Approved after reviewing: July 03, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: This article examines the evolution of medieval interpretations of the myth of Narcissus (Ovid, The Metamorphoses, Book III) in French literature of the first half of the 16th century. Jeanne Flore in the "Comptes amoureux" develops the courtesan interpretation of the myth, in which Narcissus, who rejects Cupid's omnipotence, is combined with the figure of *Belle dame sans mercy*. In the tradition of moral and allegorical commentary, the young man in love with himself served as a symbol of hubris excessively immersed in worldly goods; in the mid-century, this tradition changed under the influence of humanism: with François Habert and Barthélémy Aneau the story of Narcissus illustrates the maxim "know thyself." Reception of the Metamorphoses in the Middle Ages implied a fragmentation of the text of the poem: the courtly interpretation referred to its separate subjects, while the allegorical interpretation transformed it into a list of symbolic characters with a stable independent meaning and into a set of didactic maxims of a universal character. During the Renaissance, literati seek to restore the coherence of Ovid's text. This tendency is embodied not only in new translations (by Clément Marot, F. Habert, B. Aneau) but also, paradoxically, within the genre of the emblem. The "Metamorphose d'Ovide figurée" inherits the medieval florilegiums and transforms the tradition of illuminated manuscripts: on the one hand, it replaces the text of the poem with a series of engravings, while, on the other, its emblems arrangement recreates the unity of the poem. Ovid's emblematic treatment embodies Horace's principle of *ut pictura poesis.*
Keywords: Metamorphoses, Narcissus, France, Renaissance, Courtoise tradition, moral allegory, fragmentation, emblem.
Information about the author: Irina K. Staf, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3975-6617
E-mail: irina.staf@gmail.com
For citation: Staf, I.K. "The Narcissus Myth in Early Renaissance French Literature: Fragment, Allegory, Emblem." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 72–95. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-72-95

Рецепция «Метаморфоз» в первой половине XVI в. в целом наследовала двум основным средневековым традициям в толковании Овидия, которые сложились во Франции уже к XII столетию и которые можно условно назвать куртуазной и морально-аллегорической. Начало первой, включающей в себя обработки на народном языке отдельных фрагментов поэмы (Пирам и Фисба, Филомела, Нарцисс и Эхо), было положено анонимным «Лэ о Нарциссе», первым самостоятельным старофранцузским текстом о юноше, влюбленном в свое отражение. Сюжет его, вопреки мнению ряда исследователей [14, p. 144; 32, p. 321 sq.], во многом отличается от овидиевского и, вероятно, восходит к мифографам: безумная страсть к красавцу-охотнику заставляет царскую дочь Дане открыться ему и, получив отказ, в отчаянии воззвать к Амуру о мщении. Нарцисс умирает над своим отражением в муках раскаяния, а сама Дане, сожалея о своей жестокости, испускает дух над его телом, подобно героиням «Тристана и Изольды». Мифологический антураж, включая главный его элемент, метаморфозу, в «Лэ» отсутствует: история Нарцисса представлена как *exemplum*, но не проповеднический, а именно куртуазный — он предостерегает от безумств любви (*fol amor*), противных разуму и мере (*mesure*):

Ausi qui s'entremet d'amer
Et par savoir se veut mener,
Bien doit garder au comencier
Qu'il ne s'i laist trop enlacier... [46, p. 81].

(Тот, кто намерен любить и следовать разумению, должен для начала остерегаться слишком сильного увлечения...)

Традицию эту закрепляет первая часть «Романа о Розе», одного из ключевых национальных текстов для эпохи раннего Ренессанса. Благодаря обработкам Жана Молине (ок. 1500) и особенно Клемана Маро (1526), «Роман» в первой половине XVI в. играл роль не только «молитвенника в храме Купидона» [43, f. D.iii], т. е. признанного образца любовной поэзии, но и французской эпопеи, эквивалента «Илиады», «Энеиды» — и «Метаморфоз»: так определяет его Тома Себилле в своем «Поэтическом искусстве» [49, f. 72 v°–73 r°]. Краткое изложение мифа о Нарциссе помещено в смысловой центр «Романа», в описание сада Любовных утех (*vergier du Déduit*), окружающего источник, у которого принял смерть герой Овидия. Метаморфозе здесь также нет места. Цветок, в который превращается юноша, как бы переходит в сюжет самого романа: это роза, увиденная Влюбленным в водном зеркале благодаря двум магическим кристаллам. А главное, фигура Нарцисса, безнадежно пылающего любовью к собственному образу, впервые отождествляется с недоступной дамой, с той, кого столетием позже Ален Шартье (еще один образцовый для культуры начала XVI в. поэт) назовет Безжалостной красавицей (*La Belle Dame sans mercy*). Тем самым овидиевский сюжет, как и в «Лэ», превращается в куртуазный *exemplum*, но адресован уже не всем влюбленным, а бессердечным дамам:

Dames, cest essample apprenez,
qui vers vos amis mesprenez;
car si vos les laissiez morir,
Dex le vos savra bien merir [38, p. 47].

(Дамы, что небрежете своими возлюбленными, усвойте этот пример; ибо Бог сумеет воздать вам по заслугам, если позволите вы им умереть.)

Попыткой разрешить эту функциональную двойственность «куртуазной» фигуры Нарцисса (безнадежно влюбленный / неприступная дама), заменившую отчетливый гомосексуальный мотив у Овидия, можно считать толкования мифа у Эврара де Конти в «Морализованных любовных шахматах» (*Livre des Eschez amoureux moralisés*, ок. 1405). Эврар в своем эклектичном толковании — где, как пишет М. Же, «через сопряжения идей, аналогии, деривации по метонимии или синекдохе накапливаются все возможные смыслы» комментируемых предметов [20, p. 256] (ср.: [28, p. 117 sq.]), —

приводит несколько трактовок этой фигуры, от красавца, наказанного за безразличие к Амуру, до безутешной жертвы равнодушной к нему девицы (*jouvencele*) и, наконец, юноши, одержимого безумной любовью. Последний мотив восходит, по-видимому, к «Описанию Эллады» Павсания (9.31.7–9): согласно Павсанию, у Нарцисса была сестра-близнец, которую он страстно любил; после ее кончины юноша бесконечно созерцал в источнике ее облик, тождественный собственному. У Эврара де Конти Нарцисс не в силах оторваться от видения любимой девушки, неотличимой от него самого, «ибо женщина есть как бы образ и подобие мужчины» (*la femme est aussi come le ymage et la similitude de l'homme*) [36, p. 592]. Иными словами, Нарцисс «становится мужским двойником Эхо» [3, p. 8], а его участь, как и в «Лэ», служит предостережением от неразумной страсти.

Все основные элементы куртуазной трактовки присутствуют в переложении мифа, включенном в сборник новелл «Любовные истории», который был выпущен в начале 1540-х гг. сначала в Лионе (Франсуа Жюстом и Дени де Арси), затем в Париже (Дени Жано) под именем Жанны Флор[1]. Как и все новеллы книги, новелла о Нарциссе служит примером кары, постигающей тех, кто отвергает власть Амура:

> Mais qui ne porroit a la verite faire plus de foy que le beau fils de Cephisus? lequel de tant qu'il fut envers aultruy desdaigneux et dur, d'aultant apres a luy mesmes vint trop a se plaire et contenter. La cause, c'est pource que Amour, soubs l'empire duquel tousjours a despleu la cruaulté et orgueil, de tant qu'il congnoist grand le peche de celluy qui l'offence, d'aultant use il contre luy d'une plus aspre et dolente pugnition [37, Fol. Fiij v°].
>
> (Но, воистину, кто более достоин веры, нежели прекрасный сын Кефиса? каковой столь же с другими был презрителен и неприступен, сколь самому себе излишне нравился и собою был доволен. Ибо Амур, во владениях коего всегда порицалась жестокость и гордыня, узнав, сколь велик грех того, кто оскорбляет его, столь же тяжкую и мучительную кару на него налагает.)

Увещевания кружка рассказчиц в сборнике обращены к одной из присутствующих, даме Себиль, которая отрицает всевластие любви (сама

1 О запутанной хронологии изданий «Любовных рассказов» и их первом издании, озаглавленном «Кара за презрение к Амуру», см.: [23; 22; 5; 30].

она в беседе не участвует). Таким образом, история Нарцисса, как и в «Романе о Розе», призвана служить назиданием именно для безжалостных дам. Завершив печальную историю, дама Минерва обращается к своим товаркам:

> Ne vueillez donc despriser le feu amoureuz si vous estes saiges que telle fin ou plus malheureuse ne vous advienne... [37, Fol. Hij v°].
>
> (Не презирайте же любовный пламень, коли вы разумны, дабы не постигла вас такая или еще более несчастная кончина...)

Как и в других куртуазных трактовках, у Жанны Флор опущены многие детали овидиевского мифа: не упомянуты ни нимфа Лириопа, ни предсказание Тиресия — муки Нарцисса вызваны исключительно местью Амура за страдания влюбленных в него дам. Отсутствует и метаморфоза; рассказ завершается смертью юноши у источника[2]. Однако автор, по-видимому, был хорошо знаком с поэмой Овидия, а сам рассказ предполагает столь же близкое знакомство с ней слушательниц (и читателя). Помимо имени Кефиса, приведенного в начале без пояснений, об этом свидетельствуют почти дословные цитаты, вкрапленные в текст (например, в описании источника, «воды коего никогда не смущали ни дикие звери, ни птицы, никогда не поил в них свой скот пастух»[3]; ср. «Метаморфозы», III, 408–410; анализ подобных цитат см., в частности, в: [7]). Перед нами своего рода гуманистическая игра: в рассказ включаются другие мифы — явиться на свет Нарциссу помогали три Грации; Эхо, следуя за юным охотником, оберегает его от кабанов и медведей, чтобы не пришлось его оплакивать, как Венера Адониса, и т. д., — символы (в прекрасной долине, типичном *locus amœnus*, окружающей источник, растут мирт и лавр, деревья Венеры и Аполлона), а также аллюзии на известные тексты. Так, *le beau crystal*, «прекрасный кристалл» воды, в котором Нарцисс видит свое отражение, явно отсылает к «Роману о Розе», где герою предстают в источнике два магических кристалла, а пас-

2 “A doncques clina le chef Narcissus sobz l’herbe, et la mort luy clouist ses yeulx. En ce point mesdames mourust Narcissus contempteur du sainct Amour” [37, Fol. Hii ro–vo] («Склонилась тогда глава Нарцисса под траву, и смерть смежила глаза его. Так, дамы, умер Нарцисс, хулитель святого Амура»).

3 “...ne ses eaues n’avoient jamais estre troublees par les bestes saulvaiges ne par les oiseaux: ne son bestail n’y avoit jamais abbreve le pasteur” [37, Fol. Giiij vo].

торальная картина жаркого полудня, с уснувшим пастухом и его овцами, с дремлющей природой и бессонной цикадой (*cigalle*), — ко второй эклоге Вергилия[4]. Одновременно автор предельно усиливает главную сквозную тему III Книги «Метаморфоз» — связь зрения и *слова* [4]. Бо́льшую часть текста новеллы занимают монологи-ламентации влюбленных дам, надеющихся добиться любви Нарцисса «жалостными мольбами и искусными уговорами» (*avec prieres pitoiables, et persuasions artificielles*), и самого юноши. (Эта подчеркнутая риторичность в обработке сюжета характерна уже для «Лэ» с его долгими жалобами влюбленной Дане, симметричными монологу Нарцисса у источника.) Однако дамы немеют в присутствии красавца, а Эхо, самая «благородная и любезная» (*noble et gentille*) из всех, лишена дара слова из-за гнева Юноны. Именно красноречие выступает главной силой любви: по мнению рассказчицы, не будь Эхо «лишена своего сладкоречия, возможно, достигла бы она услаждения своих любовных желаний»[5]. Роковая кара, настигшая гордеца, превращается в «Любовных рассказах» в драму не сказанного слова.

Еще одна особенность овидиевского сюжета у Жанны Флор — поистине вселенское воздействие красоты Нарцисса, к которому пылают страстью не только множество девиц и стыдливых матрон, но даже реки и светила[6]. В этом смысле любопытную параллель к новелле представляет собой «Поэтическое описание истории прекрасного Нарцисса», которое выпустил в 1550 г. Франсуа Абер[7], поэт из круга Клемана Маро, продолживший перевод «Метаморфоз» после его смерти (Маро успел перевести лишь первые две книги). Стихотворное «Описание» предлагает читателю «истинную» историю Нарцисса, которая изложена самой музой Каллиопой. Нарцисс у Абера приобретает сходство с умирающим и воскресающим божеством, точнее, с Адонисом: сын Земли, решившей в отместку за гибель Титанов породить совершенную красоту, он своим появлением на свет возрождает

4 Цикада эта впоследствии переходит в «Ивняк» (*Saulsay*) Мориса Сэва (1547). См.: [10].

5 “Et ne fut qu’elle estoit <...> privee de sa doulce loquence, possible fut pervenue a la jouissance de ses amoureux desirs” [37, Fol. Fiiij vo].

6 “...les undes des courans fleuves, et les estoilles mesmes se sentoient ardoir petit a petit jusques a ce qu’elles estoient toutes plongees en la flamme amoureuse” [37, Fol. F iiij ro] («...волны текучих рек и сами звезды чувствовали, что начинают пылать понемногу, покуда не охватил их целиком любовный пламень»).

7 М. Молен [25, p. 176, n. 32], вслед за Э. Пико [29, p. 458–459] полагает, что автором «Описания» мог быть поэт из Бордо Жан Рю (Rus), участник «Цветочных игр» в Тулузе.

и обновляет земной мир, едва не погибший за время его вынашивания, а сюжет с Эхо служит лишь прелюдией к (несостоявшейся) любовной истории Нарцисса и Венеры[8]. Весь мир античной мифологии — Плеяды, Ореады, Пан, сатиры, Музы и Грации, девственная Диана, Феб, Паллада, Марс, Юнона и Юпитер — охвачен любовью к неприступному красавцу. В последней попытке отдать юношу во власть Амура Венера взывает к стихии воды (напомним, что у Овидия Нарцисс — сын речного божества) и входит в источник, из которого пьет усталый охотник. Однако даже вода, которой отражение Нарцисса придает несказанную прелесть, не сразу расступается перед богиней, а стрела, наконец настигающая жертву, пропадает втуне: Нарцисс, отвергший Венеру, влюбляется в свое отражение. При этом, несмотря на сходство мотивов (в том числе и мотива всеобщей немоты перед красавцем[9]), мораль рассказа прямо противоположна той, что звучит у Жанны Флор. Нарцисс умирает не потому, что нарушил закон всесильного Амура; напротив, не поддавшись чарам и уловкам богини, он доказал, что «непорочное сердце» (*chaste cueur*) сильнее законов страсти. Его гибель, о которой скорбит даже сама смерть, его метаморфоза и низвержение души в ад, где он, в полном соответствии с поэмой Овидия, продолжает тщетные попытки слиться с собственным зеркальным образом, вызвана неотступным натиском Венеры и ее сына. «Описание» завершается следующим двустишием:

> Venus veut les cœurs surmonter,
> Non les remplir, & contenter [39, p. 39].
> (Венера желает побеждать сердца, но не наполнять и утолять их.)

Автор видит в своей поэме и другой смысл — правда, весьма косвенно связанный с любовной феерией, разворачивающейся в тексте. В посвя-

8 Монолог страдающей богини, чья гордость уязвлена необходимостью открыться юноше, во многом напоминает аналогичные речи царицы Дане из «Лэ о Нарциссе» [39, p. 14; 46, p. 92].

9 “O quantesfois plusieurs ont desiré / Parler à luy: quantesfoys souspiré / Pour son amour? mais celle beauté grande / Les empeschoit de faire leur demande” [39, p. 7] («О, сколько раз многие желали говорить с ним, сколько раз вздыхали о его любви! Но великая сия красота не позволяла им изложить свою просьбу»). Эхо у Абера также утрачивает дар речи не из-за мести Юноны, но из-за отказа Нарцисса.

щении к книге Абер, подчеркивая ее дидактический характер, толкует историю Нарцисса как иллюстрацию к знаменитой максиме из храма Аполлона в Дельфах «познай самого себя»:

> Il en ha beaucoup de telz qui perissent comme Narcisse, pource qu'ilz se voyent, et ne se congnoissent pas. La raison est aveuglee, quand l'appetit gouverne, l'affection est dangereuse qui ne suyt que l'apparence: et les vertus vaincues par le vice sont miserables. Doncques ce que chascun doit le plus appeter, est la notice de l'interieur de soy [39, sine pag.].
>
> (Много есть тех, кто гибнет, как Нарцисс, ибо видят они себя и не узнают. Разум во власти вожделения слепнет, влечение, устремленное лишь на видимость, опасно, а добродетели, побежденные пороком, жалки. Посему более всего должен каждый желать познания себя изнутри.)

Еще в одном, более раннем переложении овидиевской «басни», вошедшем в поэтический сборник «Молодость Отвергнутого радостью» (1541), Абер, сжато излагая историю Нарцисса в соответствии с текстом Овидия, также наделяет ее морально-дидактическим смыслом (*sens moral*), но иным:

> Voila comment à Narcissus est pris
> Pour s'aymer trop, crains donc que tu luy semble
> De corps mortel, ne soys si fort surpris,
> Que d'avec Dieu l'esprit se desassemble [40, f. 111 v°].
>
> (Вот как попался Нарцисс из-за того, что слишком себя любил; бойся походить на него, не будь настолько поражен смертным телом, что дух твой придет в разлад с Богом.)

Как мы видим, обе эти трактовки, как философская, так и религиозная, далеки от куртуазной идеи о всевластии Амура. Они опираются на устойчивую, доминирующую во Франции на протяжении всего Средневековья традицию морально-аллегорического толкования античных авторов. Смысл его, неоднократно сформулированный в трактатах (включая «Генеалогию языческих богов» Боккаччо), прологах, посвящениях и иных паратекстах, кратко и точно выразил еще один переводчик «Метаморфоз»

XVI в., поэт и гуманист Бартелеми Ано. В «Приготовлении пути к чтению и разумению Метаморфозы Овидия и всех сочинителей поэтических басен» (*Preparation de voie à la lecture, et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous les Poëtes fabuleux*), которым открывается выпущенный им в Лионе в 1556 г. перевод третьей книги Овидиевой поэмы (вместе с двумя первыми в переводе Маро), он объясняет, что древний вымысел (*fabula*) есть покров (*involucrum*), под которым кроется божественная мудрость:

> Ainsi les bons, et anciens Poëtes qui estoient estimez divins et Prophetes ont couvert les nobles ars, la Philosophie et le Theologie antique (c'est la naturelle cognoissance de Dieu par ses effectz) soubz mythologies, et specieux miracles de fables escriptes én style plus hault monté que la pedestre, et simple prose des Philosophes, en parolle nombreuse de beaux vers mesurez, en forme de parler riche, et aornée de toutes figures, et couleurs. Soubz telle fabuleuse escorce couvrant verité et sapience laissans la noix à casser, et le noyau à cercher et gouster aux excellens et divins espritz [33, sine pag.].
>
> (Поэтому добрые древние поэты, которых считали божественными пророками, скрыли благородные искусства, древнюю философию и теологию — то есть естественное познание Бога по творениям его, — под мифами и прекрасными с виду чудесами, описанными в баснях более высоким стилем, нежели приземленная и простая проза философов, во многих размеренных стихах, пышных оборотах, украшенных всеми <стилистическими> фигурами и красками. Покрыв такой вымышленной скорлупой истину и мудрость, позволив расколоть орех и искать и вкушать ядро его умам отменным и божественным.)

Традиция аллегорического толкования Овидия восходит во Франции к XII в., к «Аллегориям» Арнульфа Орлеанского, который, сочетая приемы комментария Псевдо-Лактанция с идеями Фульгенция и ватиканских мифографов, впервые обосновал достоинство античных языческих «басен» наличием в них сокровенного христианского смысла [15][10]. В рам-

10 Насыщенный обзор изданных к сегодняшнему дню средневековых комментариев к «Метаморфозам» можно найти, в частности, в предисловии М. Поссамаи-Перес и И. Сальво-Гарсиа к сборнику статей о средневековой рецепции Овидия в романских странах: [26, p. 13–20].

ках этой традиции фигуры Нарцисса и Эхо приобретают устойчивое значение (*senefiance*), отчасти варьирующееся у конкретных комментаторов. Если у Арнульфа герой Овидия предстает как воплощение высокомерия (*arrogantia*), или гордыни, а Эхо означает «доброе имя» (*hominis bona fama*) [31, p. 205–208], то у Иоанна Гарландского или Пьера Берсюира интерпретация мифа сближается скорее с «Эннеадами» Плотина (I, 6 «О прекрасном»), где упор сделан на пристрастии гордыни к земным благам: Нарцисс, влюбленный в свою телесную оболочку, презирает духовное начало [26]. Этот второй вариант толкования приведен в стихотворном «Морализованном Овидии» начала XIV в., первом полном переводе «Метаморфоз» на французский язык, и в прозаическом «Морализованном Овидии» XV в., изданном в 1484 г. с комментариями Пьера Берсюира либрарием и печатником из Брюгге Коларом Мансьоном и перепечатанном в 1493 г. парижским либрарием Антуаном Верáром под названием «Библия поэтов» (*La Bible des poëtes*). В 1532 г. тот же текст, но без верáровской велени, роскошных иллюстраций — и без аллегорий Берсюира, вышел из типографии лионского печатника Ромена Морена под заглавием «Великий Олимп поэтических историй Князя поэтов Овидия Назона в его Метаморфозе...» (*Le Grand Olympe des Histoires poëtiques du Prince de poësie Ovide Naso en sa Metamorhose...*).

Фигура Нарцисса в «Библии поэтов» означает «безумцев, гордых обильными земными благами, что любуются собой в лживой суетности этого мира, каковой опьяняет их и ввергает в неистовство мучительного пития, и чем более они пьют, тем сильнее в тоске жаждут»[11]. Тот же смысл вкладывает в нее и Франсуа Абер в переложении 1541 г. Таким образом, на протяжении четырех столетий Нарцисс предстает символом гордыни, погрязшей в земных благах.

Эта однозначность овидиевского героя в традиции аллегорического комментария имеет одно важное следствие. Поскольку Нарцисс, как и другие персонажи «Метаморфоз», наделяется своим особым значением, которое никак не соотнесено с поэмой в целом, единство античной «басни» распадается. «Перед нами подход, отдающий предпочтение читабельности *materia* (разрозненных элементов, образующих произведение) за

11 "...les folz orgueilleux des biens temporelz habondans qui se mirent dedens les faulses vanitez de ce monde qui les enyvre & plonge en forcennerie de douloureux buvrage du quel qui plus en boit & plus a soif angoisseux..." [35, f. XXXII ro].

счет *opus* (сочетания этих элементов внутри целого). Текст тем самым становится набором басен и одновременно примеров и апологов» [6]. Поэма Овидия превращается во множество мелких фрагментов, которые если и обретают новое единство, то лишь за счет единой позиции комментатора, как в стихотворном «Морализованном Овидии». «Басня» функционирует как *перечень* персонажей и предметов, способных интегрироваться в самые разнообразные тексты, от проповедей до любовной лирики. Место и роль перечней в средневековой словесности были исследованы, в частности, в работах М. Же, которая связывает торжество «списочной поэтики» не только с эстетикой фрагментарности, но и с дидактическим измерением произведений [19, chap. I]. Применительно к Овидию начало подобным спискам в Средние века было положено, по-видимому, первым разделом — следующим сразу за «Прологом», — "Ovidius moralizatus" Пьера Берсюира, «О внешнем облике и значении богов» (*De formis figurisque deorum*), где содержится перечень морализованных описаний пяти языческих божеств; французский перевод этого трактата вошел в качестве пролога в упомянутое выше издание Колара Мансьона [16; 9].

В силу такой «списочной» фрагментации текста Овидия персонажи античных *fabulae* претерпевают еще одну метаморфозу. Они становятся не только христианскими аллегориями, но и *риторическими фигурами*, которые, с одной стороны, служат в текстах маркерами фикциональности (в широком смысле), а с другой — сообщают этим текстам возвышенный, ученый характер, т. е. включаются в число приемов высокого стиля. В этом качестве они фигурируют в позднесредневековых французских трактатах по искусству поэтического вымысла (*poetrie*). К примеру, в «Красноречивейшей Софии-Мудрости» Жака Леграна (ок. 1400 г.) «Метаморфозы» представлены в виде перечня грехов и добродетелей, где каждому пункту соответствует определенный персонаж и связанный с ним сюжет. Нарцисс, разумеется, фигурирует под рубрикой «Гордыня»:

> Orgueil
>
> Narcisus desprisoit pour sa beauté toutes pucelles et nimphes, mais Echo l'ensuivoit pour son amour avoir, mais il la fuioit; et finalement lassé, but en la fontainne, en la quelle, voiant son ombre, fut si ravi de sa beauté que il peri, et son corps fut mué en fleur, et son ame descendi en enfer [42, p. 165].

> (Нарцисс из-за своей красоты презирал всех девиц и нимф, но Эхо преследовала его, дабы добиться его любви, но он бежал от нее; наконец, усталый, стал пить из источника, в коем увидел свою тень, и так был околдован собственной красотой, что погиб, и тело его превратилось в цветок, а душа низверглась в ад.)

В этом синопсисе, сохраняющем почти все ключевые элементы истории Нарцисса (красота юноши, отвергнутая Эхо, источник-зеркало, метаморфоза, низвержение в Аид-ад), есть один значимый пропуск: отсутствует мотив кары. Главный из смертных грехов не требует вмешательства высших сил (ни Бога, ни Амура), гибельность заключена в нем самом. Жаку Леграну достаточно лишь обозначить *senefiance* мифологического персонажа и сюжета и задать соответствующую топику, подлежащую дальнейшей поэтической (в широком смысле) обработке.

Следует отметить, что процесс «риторизации» персонажей «Метаморфоз» охватывает обе обозначенные нами традиции толкования — и морально-аллегорическую, и куртуазную. Так, в анонимном трактате первой трети XV в. «Правила второй риторики», где сюжет о Нарциссе изложен в духе «Лэ» и «Романа о Розе», герой предстает «горделивым королем» (*le roy orgueilleux*), однако гордыня его нигде не трактуется как христианский грех: пересказ мифа лежит целиком в плоскости античной *fabula*, где приговор выносят боги Олимпа [41, p. 42].

Помимо этого «Метаморфозы» служили неиссякаемым источником для средневековых флорилегиев и энциклопедий, составление которых требовало «расчленить текст, то есть лишить его структуры, убрать его нарративную составляющую и любые отсылочные элементы, дабы извлечь из него серию отрывков, выполняющих функцию афоризма» [8, p. 257]. Смысл отрывков при этом не только становится универсальным, но и ощутимо меняется. М. Каванья, анализируя французский перевод «Исторического зерцала» Винцента из Бове, выполненный в конце XIV в. Жаном де Винье, обращает внимание на тот факт, что в энциклопедию Винцента включено всего три полустишия из III книги «Метаморфоз», причем два из них почерпнуты из мифа о Нарциссе. Фрагмент *inopem me copia fecit*, взятый из жалоб юноши перед смертью (Мет. III, 466), Жан де Винье переводит как *habondance me fist povre* («изобилие сделало меня бедным»). Если у

Овидия «слово *copia* отсылает к физическим качествам Нарцисса, т. е. к его красоте, то в контексте энциклопедии *copia / habondance* означает скорее материальное богатство. <…> Сентенция очевидным образом истолкована как осуждение преходящих земных благ» [8, p. 288]. Интересно, что эту сентенцию практически дословно воспроизводит в своем переводе III книги Овидия Бартелеми Ано, вкладывая в уста Нарцисса фразу "Trop abonder me faict povre sentir" («От излишнего изобилия чувствую я себя бедным») и подкрепляя ее дидактический смысл глоссой "Redondance nuyct" («Излишество пагубно») [33, p. 239]. Значения, закрепившиеся в Средние века не только за персонажами, но и за мельчайшими фрагментами «Метаморфоз», отзываются в ренессансных переводах поэмы, которые по замыслу их авторов призваны представить читателю текст Овидия, избавленный от позднейших наслоений и трактовок.

В «Приготовлении пути...» Ано не слишком лестно отзывается о предшественниках (кроме Маро), перелагавших «Метаморфозы» на народный язык, прежде всего из-за их неуместных комментариев. Упомянув, в частности, перевод поэмы Никколо ди Агостини, он добавляет, что итальянец «истолковал ее в моральных аллегориях по своей прихоти»[12], а французский «Великий Олимп» (т. е. перепечатка «Библии поэтов»), по его словам, ее исказил и «обезобразил» (*defigurée*). Сам поэт-гуманист сопровождает перевод короткими глоссами-маргиналиями, призванными облегчить читателю понимание текста. Иногда его глоссы носят энциклопедический характер — например, Ано поясняет, что «отраженный звук часто бывает в уединенных местах, где нет ни движения, ни ощущений», отвергнутая Нарциссом Эхо уходит в пещеры, ибо «эхо звучит в местах с пустотами», а иссохла она потому, что «страдание язвит и сушит телесную субстанцию»[13], — иногда выделяют фигуры речи (об авторском обращении к обманувшемуся Нарциссу: «апострофа от лица стороннего советчика»[14]; Эхо повторяет «увы» Нарцис-

12 "...l'a interpretée en Allegories morales à sa phantasie" [33, sine pag.]. Никколо ди Агостини, сопроводивший свой стихотворный перевод прозаическими «аллегориями», трактует метаморфозу Нарцисса, несколько изменив средневековую традицию: Нарцисс есть некий знаменитый человек (uomo famoso), так влюбившийся в себя из-за своей добродетели, что утратил ее, словно увядший цветок (come un languido fiore) [47, f. 30].

13 "La resonnance reverberée est frequente es lieux solitaires, et ou n'est mouvement ne sentiment" [34, p. 229]; "Echo resonne es lieux caverneux" [33, p. 232]; "Cure mange et deseche la substance du corps" [33, p. 232].

14 "Apostrophe dans la personne d'un tiers admonnesteur" [33, p. 236].

са: «одно и то же слово употребляется в двух пониманиях»[15]), иногда близки к рубрикам. Но большинство глосс представляют собой афоризмы («голос есть незримое тело»[16]) либо моральные сентенции («грех влечет подобную себе кару»[17], «незнание самого себя рождает напрасную славу»[18]). Иными словами, переводчик, отвергая средневековые христианские аллегории, вызывавшие негодование гуманистов [13; 18, p. 33–41], продолжает традицию флорилегиев и энциклопедий — традицию, которая в начале столетия получила новую опору в латинском комментарии венецианца Рафаэля Регия, полагавшего, что «тот, кто хорошо понял “Метаморфозы” Овидия, с легкостью сможет постигнуть все науки и не встретит затруднений почти ни в каких вымыслах поэтов»[19]. В «Приготовлении пути» Ано, рассуждая о потаенных смыслах овидиевских «басен», рассуждает об аллегориях «естественных» (отождествление богов со стихиями), исторических (описание реальных лиц под видом мифологических персонажей), философских, моральных, и приводит целый список античных и новых авторов, знакомство с которыми необходимо для постижения смысла поэмы [17, p. 274–278]. Его собственные глоссы не самодостаточны: они отсылают к обширному контексту гуманистического знания и, следовательно, рассчитаны на столь же образованного читателя.

Но этим дело не ограничивается. Глоссы имеют еще один образец — «Эмблемы» Андреа Альчиато, перевод которых Ано выпустил в Лионе в 1549 г. Увидев в труде итальянца буквальную реализацию принципа *ut pictura poesis*, он попытался создать аналогичный синтез изображения и слова в своем сборнике «Поэтическое воображение» (или, точнее, «Поэтическая изобразительность»; в том же году вышел его латинский вариант, “Picta poesis”). Титульная страница книги украшена переводом знаменитой цитаты из Горация: «Поэзия подобна живописи» (*La Poésie est comme la*

15 “Mesme parolle en deux ententes rapportée” [33, p. 242].

16 “La voix est corps invisible” [33, p. 232].

17 “Pareille pene suyct le peché” [33, p. 233].

18 “Mescognoissance de soy mesme cause vaine gloire” [33, p. 236].

19 “…ut cui Ovidii Metamorphosis bene percepta sit, facillimum ad omnes disciplinas aditum habiturus, neque difficultatis quicquam in ullo fere poeticorum operum inventurus esse videatur” [45, p. XXIV]. «Метаморфозы» с комментариями Рафаэля Регия, впервые увидевшие свет в 1493 г., были переизданы ведущими печатниками-гуманистами, в том числе Иодоком Бадием и Альдом Мануцием, и пользовались огромной популярностью на протяжении всего столетия.

pincture). Сборник состоит из переложений отрывков из античных авторов, оформленных как эмблемы: вверху дается девиз, нередко в виде сентенции, под ним — гравюра[20] (*symbolon*) и пояснительные стихи (*subscriptio*). Имеется в нем и эмблема о Нарциссе, «Источник пагубного зеркала. Любовь к самому себе» (*La fontaine du miroir perilleux. Amour de soy mesme*):

Narcis ayant sa beauté veue en l'eau,
Fut amoureux de soy, tant se vit beau.
Et desprisant tous autres, nul n'ayma
Fors que soy mesme, et en soy s'enflamma.
D'onc peu à peu languissant, d'estre ainsi
Sans jouissance aimant, devint transi.
Tant qu'en perdant sentiment par stupeur,
Fondit du tout, et fut changé en fleur.
O JEUNES GENS, de la vous retirez.
Et en telle eau jamais ne vous mirez.
Celle Fontaine est l'AMOUR DE SOY MESME.
Où qui se mire, autre que soy il n'ayme.
De soy pourtant cognoissance n'ayant
Tant qu'a la fin en devient au neant [32, p. 66].

(Нарцисс, увидев красоту свою в воде, / Влюбился в себя — таким показался он себе красавцем. / И, презрев всех прочих, никого не любил, / Кроме себя, и к себе воспылал. / Мало-помалу он чахнул, ибо / Любил без наслаждения, и умер. / Утратив чувства в оцепенении, / Истаял совсем и превратился в цветок. / О юноши, бегите оттуда, / И никогда не глядитесь в такую воду. / Сей источник есть самовлюбленность. / Кто в нее глядится, никого, кроме себя, не любит. / Однако сам себя не знает, / И в конце концов обращается в ничто.)

Трактовка фигуры Нарцисса, как мы видим, близка к тому «познай самого себя», каким предваряет свое «Поэтическое описание истории Нарцисса» Франсуа Абер (но не к средневековому *senefiance* персонажа

20 Гравюры были выполнены Пьером Эскрайхом (Eskreich), он же Пьер Ваза, для издания первых трех книг «Метаморфоз» в переводах Маро и Ано. Тому же граверу принадлежат изображения в переводе «Эмблем» Альчиато. См.: [11].

как символа гордыни). Интереснее, однако, другое: цитаты из этой эмблемы — толкование источника, мотив оцепенения чувств[21], как и главная тема, самопознание, — переходят из «Поэтического воображения» в глоссы Ано к переводу III книги Овидия. Как пишет Ж.-К. Муазан в предисловии к критическому изданию перевода Маро и Ано, последний, «не отказываясь целиком от жанровых форм, в которых он выступает (либо эмблема, либо глосса), словно стремится сблизить их, совместить в пространстве, не относящемся полностью ни к комментарию, ни к эмблеме, — в пространстве, которое образует в известном смысле его собственный голос» [34, p. XII]. Круг авторов, знакомства с которыми переводчик требует от читателя и который образует у него интертекст поэмы Овидия, включает и собственные сочинения Ано: глоссы-сентенции служат неявными отсылками к ним [24].

Однако эмблематическая трактовка овидиевских сюжетов и героев, в том числе Нарцисса, предполагает особую функцию изображения, отличную от функций миниатюр в средневековых манускриптах (см., например, анализ иллюстраций в лионской рукописи «Морализованного Овидия» начала XV в. в статье: [12]) или гравюр в ренессансных изданиях «Метаморфоз». В отличие, например, от «Великого Олимпа», в котором многие гравюры взяты из издания «Энеиды» и где, по верному замечанию Г. Амьель, иллюстрации расположены в основном произвольно, так что «слабая связь между изображением и текстом затемняет целое <…> и зрительный образ остается бедным родственником языка» [2, p. 283], эмблема Нарцисса в «Поэтическом воображении» демонстрирует тесную корреляцию гравюры и стихотворной подписи. *Symbolon* и *subscriptio* образуют неразрывную пару. Изображение фиксирует только те элементы, которые присутствуют в стихах[22], — бьющий из скалы источник, склонившуюся над ним фигуру юноши, лицо в водном зеркале, поникший цветок на переднем плане. При этом гравюра несет дополнительную нагрузку. Архетипический образ *Narcisse à la fontaine*, известный по средневековым миниатюрам, ренессансным изданиям и даже шпалерам, замещает *текст*, комментарием к которому служат стихи. Но заключенная в ней отсылка неоднозначна: одинокая фигура

21 Глосса к сцене гибели Нарцисса: “Stupeur & faulte de sens jusque a la mort, par amour de soy mesme, & oultrecuydance” [33, p. 245] («Оцепенение и бесчувствие вплоть до смерти из любви к себе и самоуверенности»).

22 Верно и обратное утверждение, учитывая, что отправной точкой для эмблем Ано послужили, по его признанию, именно гравюры Пьера Вазы. См. об этом: [1, p. 285].

у источника равным образом может подразумевать как «Метаморфозы», так и «Роман о Розе» (тем более что в девиз автор выносит не Нарцисса, а источник), и *subscriptio* ничем не помогает читателю сделать выбор. Перед нами, с одной стороны, полностью отделенный от поэтической ткани персонаж-символ, принадлежащий к традиции «списочных» толкований Овидия (не случайно в эмблеме отсутствует какое-либо упоминание Эхо), а с другой — «метафора, излучающая различные темы» [2, p. 288] и оставляющая право истолкования за читателем.

Наконец, еще в одной книге эмблем, «Метаморфоза Овидия в картинах», вышедшей из печатни Жана де Турна в 1557 г.[23], изображение берет на себя новую функцию. Эмблема Нарцисса здесь имеет девиз «Нарцисс, влюбленный в собственную красоту» (*Narcisse espris de sa propre beauté*) [44, sine pag.], а в ее подписи моральная аллегория (источник = самовлюбленность) и мотив самопознания из «Поэтического воображения» сменяются мотивом «справедливой кары» (*juste vengeance*). Архетипическая гравюра Б. Саломона отличается более выраженным античным колоритом, но воспроизводит те же элементы, что и гравюра Пьера Вазы, — за исключением цветка: метаморфоза в *subscriptio* не упомянута. Однако в контексте книги *овидиевских* эмблем она служит аллюзией на *весь* сюжет мифа, предоставляя читателю возможность вспомнить его целиком, включая и подразумеваемую метаморфозу. А поскольку последовательность эмблем в «Овидии в картинах» воспроизводит порядок книг «Метаморфоз», гравюры восстанавливают то — уничтоженное «списочной» поэтикой — *dispositio*, в котором видели главное достоинство поэмы Клеман Маро или Жак Пелетье, писавший в своем «Поэтическом искусстве» (1555), что Овидий «изобрел способ связать вместе столько различных Басен и отвести каждой из них столь подходящее место, что кажется это непрерывным повествованием»[24].

***

Таким образом, анализ интерпретаций мифа о Нарциссе в первой половине XVI в. показывает, что французская словесность этого периода

23 Гравюры к этому лионскому изданию выполнены Бернаром Саломоном и впоследствии использовались в перепечатках перевода «Метаморфоз» Франсуа Абера [6]; текст эмблем атрибутируется Бартелеми Ано [1, p. 232].

24 “...Il à invantè la maniere de lier tant de diverses Fables ansamble, e de donner a toutes leur place si propre, qu’il samble que ce soèt une narracion perpetuele” [48, p. 21].

продолжает обе средневековые традиции толкования «Метаморфоз» — как куртуазную, так и морально-аллегорическую. Общей чертой обеих традиций можно считать фрагментацию *perpetuum carmen* Овидия: куртуазной интерпретации подвергаются преимущественно отдельные сюжеты поэмы, тогда как аллегорическая трактовка превращает ее в перечень символических персонажей, наделенных собственным устойчивым смыслом, а также в набор дидактических сентенций универсального характера. Отказ от христианских аллегорий под влиянием гуманизма приводит не только к созданию первых не морализованных переводов «Метаморфоз» (К. Маро, Ф. Абера, Б. Ано), но и к трансформации самих принципов комментирования овидиевских «басен». Обширные аллегорические толкования, которые сопровождают каждый эпизод «Метаморфоз», раскрывая божественную истину, скрытую в нем под покровом вымысла (как в «Библии поэтов» А. Верара), у Б. Ано уступают место кратким «светским» глоссам, наследницам флорилегиев и средневековых энциклопедий; однако, в отличие от последних, эти глоссы предполагают активное «соучастие читателя в конструировании смысла» [18, p. 41] поэмы. Наконец, «списочная» интерпретация «Метаморфоз» находит продолжение в жанре эмблемы, приобретая в нем новую, неожиданную функцию: «Овидий в картинах», предельное воплощение фрагментации, благодаря расположению эмблем восстанавливает единство и связность овидиевского повествования, вынесенного за пределы книги.

References

Исследования / Studies

1 Amielle, Ghislaine. *Recherches sur des traductions françaises des* Métamorphoses *d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV*[e] *siècle et au XVI*[e] *siècle*. Paris, J. Touzot, 1989. 381 p. (In French)

2 Amielle, Ghislaine. "Traduction picturale et traduction littéraire des *Métamorphoses* d'Ovide, en France, à la Renaissance." *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no. 3, 1989, pp. 280–293. DOI: https://doi.org/10.3406/bude.1989.1406 (In French)

3 Baumgartner, Emmanuèle. "Narcisse à la fontaine: du 'conte' à l''exemple'." *Cahiers de recherches médiévales*, no. 9, 2022. Available at: http://journals.openedition.org/crm/70 (Accessed 10 May 2023). DOI: https://doi.org/10.4000/crm.70 (In French)

4 Brillet-Dubois, Pascale. "Le Narcisse d'Ovide: jeux de regards et de voix." *Textures*, no. 9, 2003, pp. 3–23. (In French)

5 Brot, Clément. "Quand la 'presse' écrit: l'officine lyonnaise de Denis de Harsy, imprimeur-libraire à la marque de Dédale." Keller-Rahbé, Edwige, éditeur. *Les arrière-boutiques de la littérature. Auteurs et imprimeurs-libraires aux XVI*[e] *et XVII*[e] *siècles.* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010, pp. 23–35. (In French)

6 Busca, Maurizio. "La mise en recueil des *Métamorphoses* d'Ovide aux XVI[e] et XVII[e] siècles en France." *Pratiques et formes littéraires*, no. 17, 2020. Available at: https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=199 (Accessed 10 May 2023). DOI: 10.35562/pfl.199 (In French)

7 Campanini Catani, Magda. "Les *Contes amoureux* de Jeanne Flore: notes pour une étude intertextuelle." Desrosiers-Bonin, Diane, et Eliane Viennot, éditeurs. *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études.* Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 127–143. (In French)

8 Cavagna, Mattia. "Ovide compilé, entre florilège et encyclopédie. Une approche analytique." Baker, Craig, Mattia Cavagna, et Elisa Guadagnini, éditeurs. *Traire de latin et espondre. Etudes sur la réception médiévale d'Ovide*. Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 257–289. (In French)

9 Cerrito, Stefania. "'La forme et figure de ceulx et celles que les Anciens cuiderent estre dieux': le 'De formis figurisque deorum' de Pierre Bersuire traduit en français." *Studi Francesi*, no. 192 (LXIV, III), 2020, pp. 522–529. DOI: https://doi.org/10.4000/studifrancesi.41623 (In French)

10 Clément, Michèle. "Scève et Politien ou comment réinventer l'églogue française: *Saulsaye* et la silve *Rusticus*." *Réforme, Humanisme, Renaissance*, no. 75, 2012, pp. 173–190. DOI: https://doi.org/10.3406/rhren.2012.3189 (In French)

11 Cornilliat, François. "De l'usage des images muettes: *Imagination Poétique* de Barthélémy Aneau." *L'Esprit Créateur*, vol. 28, no. 2, 1988, pp. 78–88. (In French)

12 Drobinsky, Julia. "La narration iconographique dans l'*Ovide moralisé* de Lyon (BM, Ms. 742)." *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 223–262. (In French)

13 Engels, Joseph. "Les commentaires d'Ovide au XVI[e] siècle." *Vivarium*, vol. 12, no. 1, 1974, pp. 3–13. (In French)

14 Frappier, Jean. "Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève." *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 11, 1959, pp. 134–158. (In French)

15 Fritz, Jean-Marie, et Cristina Noacco. "Lire Ovide au XII[e] siècle: Arnoul d'Orléans, commentateur des *Métamorphoses*." *Anabases*, no. 29, 2019. Available at: http://journals.openedition.org/anabases/8992 (Accessed 10 May 2023). DOI: https://doi.org/10.4000/anabases.8992 (In French)

16 Ghisalberti, Fausto. "L'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire." *Studi romanzi*, no. 23, 1933, pp. 5–136. (In Italian)

17 Hansen, Inès. "De l'*Ovide moralisé* à l'*Ovide figuré*. Observations sur les premiers imprimés des *Métamorphoses* françaises." Biancardi, Simone, Prunelle Deleville, Francesco Montorsi, et Marylène Possamaï-Pérez, éditeurs. *Ovidius explanatus. Traduire et commenter les* Métamorphoses *au Moyen Âge*. Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 259–285. (In French)

18 Jeanneret, Michel. "Avatars de la lecture, avènement du lecteur à la Renaissance." Reeser, Todd, et David LaGuardia, éditeurs. *Théories critiques et littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à L. Kritzman*. Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 33–48. (In French)

19 Jeay, Madeleine. *Le Commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XIIe–XVe siècles)*. Genève, Droz, 2006. 552 p. (In French)

20 Jeay, Madeleine. "Entre encyclopédie et récit: dans la mouvance du *Roman de la Rose*, le *Livre des échecs amoureux* d'Evrard de Conty." *Cahiers de recherches médiévales*, no. 18, 2009, pp. 253–261. DOI: https://doi.org/10.4000/crm.11706 (In French)

21 Jung, Marc-René. "Ovide Metamorphose en prose (Bruges, vers 1475)." Thiry, Claude, éditeur. *"A l'heure encore de mon escrire." Aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire*. Louvain, Lettres Romanes, 1997, pp. 99–115. (In French)

22 Kaji, Yoshihiro. "Étude sur les Comptes Amoureux (2): Recherche de la date de publication des *Comtes Amoureux* portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles." *Gallia. Bulletin de la Société de langue et de littérature française de l'Université d'Osaka*, no. 43, 2004, pp. 1–7. (In French)

23 Kemp, William. "Denys de Harsy et François Juste vers 1540: de la *Pugnition de l'Amour contempné* aux *Comptes amoureux*?" Desrosiers-Bonin, Diane, et Eliane Viennot, éditeurs. *Actualité de Jeanne Flore. Dix-sept études*. Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 269–291. (In French)

24 Malenfant, Marie-Claire, et Jean-Claude Moisan. "Aneau, des *Emblèmes* d'Alciat et de l'*Imagination Poétique* aux *Métamorphoses* d'Ovide: pratique d'un commentaire."

Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme, vol. 17, no. 1, 1993, pp. 35–52. (In French)

25 Molins, Marine. "Les desseins de François Habert et la situation de sa traduction des *Métamorphoses* dans la compétition poétique du milieu du XVI[e] siècle." Petey-Girard, Bruno, éditeur. *François Habert, poète français (1508?–1562?)*. Paris, Honoré Champion, 2014, pp. 167–182. (In French)

26 Noacco, Cristina. "L'orgueil et la métamorphose." Possamaï-Pérez, Marylène, éditeur. *Nouvelles études sur Ovide moralisé*. Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 99–119. (In French)

27 Possamaï-Perez, Marylène, et Irene Salvo García, Possamaï-Pérez, Marylène, éditeurs. "Ovide dans la Romania médiévale." *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, no. 41 (1), 2021, pp. 13–180. (In French)

28 Pairet, Ana. *Les Mutacions des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris, Honoré Champion, 2002. 197 p. (In French)

29 Picot, Emile. *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, vol. 1. Paris, Damascène Morgand, 1884. xx, 672 p. (In French)

30 Reynolds-Cornell, Régine. "De *La Pugnition* aux *Contes Amoureux*, ou la transformation de Jeanne Flore." *Seizième siècle*, no. 7, 2011, pp. 159–170. (In French)

31 Romaggi, Magali. *La figure de Narcisse dans la littérature et la pensée médiévale*. Paris, Classiques Garnier, 2022. 566 p. (In French)

Источники / Sources

32 Aneau, Barthélemy. *Imagination poetique, traduicte en vers François des Latins, & Grecz, par l'auteur mesme, d'iceux*. Lyon, Macé Bonhomme, 1552. 159 p. (In French)

33 Aneau, Barthélemy. *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide,* Traduictz en vers François, Le premier & second par Cl. Marot, le Tiers par B. Aneau. Mythologizez par Allegories Historiales, Naturelles & Moralles, recueillies des bons Autheurs Grecz & Latins, sur toutes les fables, & sentences, illustrez de figures & images convenantes. Lyon, Guillaume Roville, 1556. Sign. a–c, A–S. (In French)

34 Aneau, Barthélemy. *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, éd. J.-Cl. Moisan. Paris, Honoré Champion, 1997. 480 p. (In French)

35 *La Bible des poetes. Methamorphose. Nouvellement imprime a Paris.* [Paris, Antoine Vérard, 1493]. 24, CLXXXIV (i. e. 185), 1 bl. f. (sig. A–C8 a–x8 y–z6 *6). (In French)

36 Évrart de Conty. *Le Livre des Eschez amoureux moralisés*, éd. F. Guichard-Tesson, B. Roy. Montréal, CERES, 1993. LXXIV, 828 p. (In French)

37 Flore, Jeanne. *La Pugnition de l'Amour contempne, extraict de l'Amour fatal de madame Jane Flore*. Lyon, François Juste, 1540. Sign. A–I. (In French)

38 Guillaume de Lorris, et Jean de Meun. *Le Roman de la Rose*, vol. 1, publ. par F. Lecoy. Paris, Honoré Champion, 1973. 199 p. (In French)

39 Habert, François. *Description poetique de l'Histoire du beau Narcissus*. Lyon, Balthazar Arnoullet, 1550. 39 p. (In French)

40 Habert, François. *La jeunesse du Banny de lyesse, escollier, estudiant à Tholose: en laquelle est contenu ce qui est en la paige sequente...* Paris, Denis Janot, 1541. 226 p. (In French)

41 Langlois, Ernest. *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris, Imprimerie nationale, 1902. LXXXVIII, 498 p. (In French)

42 Legrand, Jacques. *Archiloge Sophie. Livre de bonnes meurs*, éd. critique avec introd., notes et index par E. Beltran. Paris, Honoré Champion, 1986. 431 p. (In French)

43 Marot, Clément. *Le Temple de Cupido faict & compose par Maistre Clement Marot facteur de la Royne*. Paris, [S. n.], 1532. [12] f. Sign. A–C4. (In French)

44 *La Metamorphose d'Ovide figuree*. Lyon, Jan de Tournes, 1557. Sign. A–M. [91 p.] (In French)

45 *Metamorphoseon*, Libri quindecim, cum Commentariis Raphaelis Regii. Adjectis etiam Annotationibus Iacobi Micylli nunc primum in lucem editis cum locupletissimo praeterea in haec omnia indice. Basel, [S. n.], 1543. [26], 355, [5] p. (In Latin)

46 *Narcisse. Conte ovidien du XII^{e} siècle*, èd. critique par M. Thiry-Stassin et M. Tyssens. Paris, Les Belles Lettres, 1976. 177 p. (In French)

47 Niccolo di Agostini. *Di Ovido le Metamorphosi, cioe, Trasmutationi*. Venezia, Niccolò Zoppino, 1537. Sign. A–Z^{8} (In Italian)

48 Peletier du Mans, Jacques. *L'Art Poëtique de Jaques Peletier du Mans, departi an deus Livres*. Lyon, Jan de Tournes, & Guil. Cazeau, 1555. 119 p. (In French)

49 Sébillet, Thomas. *Art poetique François. Pour l'instruction dés jeunes studieus, & encor peu avancéz en la Poésie Françoise*. Paris, Gilles Corrozet [et Arnoul l'Angelier], 1548. [8], 79 f. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/EUJGIC
УДК 821.131.1.0 + 821.161.1
ББК 83.3(4Ита)6 +
83.3(2Рос=Рус)6

ГЕОРГИЙ БРЕЙТБУРД И СОВЕТСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ИТАЛЬЯНСКОГО НЕОАВАНГАРДА

 А.В. Голубцова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 сентября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-96-119

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00764 «Западный неоавангард 1950–1970-х гг. в советской науке и критике», https://rscf.ru/project/23-28-00764/

Аннотация: В статье рассматривается советская рецепция итальянского неоавангарда («Группы 63») и вклад в нее Георгия Брейтбурда — переводчика, консультанта по итальянской литературе Иностранной комиссии Союза писателей СССР, одного из ключевых организаторов советско-итальянских культурных связей. Особое внимание уделяется центральному эпизоду советских дискуссий вокруг «Группы 63» — статье Брейтбурда, опубликованной в «Новом мире» в марте 1967 г., и отклику на нее в итальянской прессе (коммунистическая газета «Унита», связанный с ней журнал «Ринашита», левый неоавангардный журнал «Квиндичи», центристская газета «Мессаджеро», правоцентристское издание «Дискуссьоне»). В статье доказывается, что Г. Брейтбурд играл ключевую роль в советской рецепции итальянского неоавангарда, и именно его статья в «Новом мире» сделала возможным дальнейшее обсуждение этого течения в «Иностранной литературе» и «Вопросах литературы» не только в сугубо критическом, но и в достаточно взвешенном научном ключе. Парадоксальным образом идеологическая борьба, которую активно вел Брейтбурд, способствовала популяризации неоавангарда и «Группы 63» в СССР, в то время как прекращение этой борьбы вскоре привело к фактическому забвению советской наукой и критикой обширных пластов экспериментальной итальянской литературы. В современной России художественные тексты «Группы 63» остаются достоянием узкого круга специалистов-филологов, они, за редкими исключениями, не переводились и не публиковались ни в советскую, ни в постсоветскую эпоху и до сих пор практически недоступны русскоязычному читателю.

Ключевые слова: итальянский неоавангард, «Группа 63», Э. Сангвинети, Л. Малерба, А. Арбазино, Дж. Манганелли, Н. Балестрини, У. Эко, Г. Брейтбурд, «Новый мир», «Иностранная литература», «Вопросы литературы», идеология, рецепция.

Информация об авторе: Анастасия Викторовна Голубцова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1286-7707

E-mail: ana1294@yandex.ru

Для цитирования: *Голубцова А.В.* Георгий Брейтбурд и советская рецепция итальянского неоавангарда // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 96–119. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-96-119



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

GEORGIJ BREITBURD AND SOVIET RECEPTION OF ITALIAN NEO-AVANT-GARDE

© 2024. Anastasia V. Golubtsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: September 25, 2023
Approved after reviewing: November 06, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Acknowledgements: The article was written at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, grant no. 23-28-00764 “Western Neo-Avant-Garde of the 1950s–1970s in Soviet Science and Criticism” (https://rscf.ru/project/23-28-00764/).
Abstract: The article analyzes the Soviet reception of Italian Neo-Avant-Garde (Group 63), including the contribution by Georgij Breitburd, translator, consultant on Italian literature at the Foreign Commission of the Union of Soviet Writers, one of the key figures in Soviet-Italian cultural relations. The study focuses on the focal episode of Neo-Avant-Garde polemics, that is, on Breitburd’s article in “Novy Mir” (March 1967) dedicated to Group 63 and on Italian discussion around it, which took place mainly in left-wing periodicals, like newspaper “Unità,” magazines “Rinascita” and “Quindici,” but also in moderate and center-right newspapers “Il Messaggero” and “La Discussione.” The article proves that Breitburd played a crucial role in the Soviet reception of Italian Neo-Avant-Garde. It was his article in “Novy Mir” that made possible profound and academically correct discussions around this movement in “Inostrannaya Literatura” and “Voprosy Literatury.” Breitburd’s ideological fight against Group 63 in the late 1960s and early 1970s paradoxically increased the popularity of the movement in the USSR. After Breitburd died and the fight stopped, Italian Neo-Avant-Garde literature was nearly forgotten by Soviet critics and researchers and now, in modern Russia, is known only to a narrow circle of specialists. Most of Neo-Avant-Garde fiction was not translated and published either in Soviet or in post-Soviet times and still remains practically unavailable to Russian-speaking readers.
Keywords: Italian Neo-Avant-Garde, Group 63, Edoardo Sanguineti, Luigi Malerba, Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli, Umberto Eco, Georgij Breitburd, “Novy Mir,” “Inostrannaya Literatura,” “Voprosy Literatury,” ideology, reception.
Information about the author: Anastasia V. Golubtsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1286-7707
E-mail: ana1294@yandex.ru
For citation: Golubtsova, A.V. “Georgij Breitburd and Soviet Reception of Italian Neo-Avant-Garde.” *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 96–119. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-96-119

В 1950-е гг. в литературе возникает целый ряд экспериментальных направлений и групп, которые сегодня принято относить к так называемому неоавангарду — специфическому переосмыслению опыта исторического авангарда первой трети XX в. Французский «новый роман», Нью-Йоркская поэтическая школа, немецкая «конкретная поэзия» — далеко не полный список явлений, относящихся к обширному полю неоавангардной литературы. В этот перечень входит и итальянский неоавангард, связанный с деятельностью «Группы 63» — объединения молодых поэтов, прозаиков, критиков и теоретиков, сложившегося в конце 1950-х – начале 1960-х гг. вокруг журнала «Верри» (“Il Verri”).

Советская официальная литература и критика долгое время остается открыто враждебной к неоавангарду: по справедливому замечанию С.Е. Бирюкова, «60-е, 70-е и начало 80-х годов в бывшем СССР для большинства авторов авангардного направления оказались подпольными» [1, с. 68][1] — это верно не только для советского неоавангарда, но в значительной степени и для зарубежного. Крупнейшие литературные журналы, такие как «Новый мир» и «Иностранная литература», начинают обращаться к неоавангардным явлениям только в конце 1950-х, и в первую очередь их внимание привлекает французский «новый роман». В 1959 г. в «Иностранной литературе» выходит статья с резкой критикой «нового романа», продолжающего «декадентскую» линию модернистского искусства и якобы — при всей своей экспериментальности — потакающего обывательскому вкусу буржуазного читателя, желающего «укрыться в искусстве

1 О неоавангардных тенденциях в советской официальной и неофициальной литературе см. также: [4].

от социальных бурь нашего века» [14, с. 175]. В том же году в публикации в «Новом мире» авторы-экспериментаторы — в их число включаются С. Беккет, Г. Миллер, А. Арто, М. Лейрис, Н. Саррот, А. Роб-Грийе — обвиняются в пессимизме, нездоровом внимании к безумному и анормальному [30]. С самого начала экспериментальных писателей порицают за безыдейность, формализм, нигилизм и иррационализм, презрение к читателям и пренебрежение их потребностями и интересами. В дальнейшем, на протяжении 1960-х гг., советская рецепция неоавангарда основывается на тех же принципах. Редкие переводы неоавангардных текстов печатаются исключительно как доказательства кризисного состояния капиталистического общества и культуры. Такова, например, публикация фрагментов из «Планетария» Н. Саррот, «В лабиринте» А. Роб-Грийе и «Ступеней» М. Бютора в «Иностранной литературе»: в примечании к переводу эти фрагменты характеризуются как иллюстрации, демонстрирующие «социальную узость, и однообразие художественных приемов этой "школы", претендующей на то, чтобы сказать "новое слово" в литературе» [22, с. 191]. Можно предположить, что главная цель была иной — вероятно, редакторы журнала стремились прежде всего познакомить читателя с актуальными тенденциями европейской прозы, однако подобное идеологическое «сопровождение» было тогда непременным атрибутом публикации неоавангардных текстов.

В конце 1960-х – начале 1970-х гг. советское представление о реализме расширяется, как и круг зарубежных авторов, официально «допущенных» на страницы журналов. В 1968 г. в «Новом мире» публикуется роман Н. Саррот «Золотые плоды», в послесловии к которому наряду с формальной усложненностью романа отмечается выдающаяся точность изображения литературной среды [20]. В 1970 г. в «Иностранной литературе» печатается роман М. Бютора «Изменение», в котором, по словам автора послесловия к переводу, «при вдумчивом подходе» обнаруживается «определенное социально-критическое содержание» [24, с. 100]. Сходную динамику (с некоторым отставанием) обнаруживает советская рецепция итальянского неоавангарда, который в значительной степени подхватывал и развивал на итальянской почве художественные эксперименты «новых романистов».

Если принять за точку отсчета истории итальянского неоавангарда середину 1950-х гг. — период основания журнала «Верри» и выхода пер-

вых сборников поэта-неоавангардиста Эдоардо Сангвинети, — то реакция на него советской критики оказывается крайне запоздалой. До 1963 г. в одной лишь обзорной статье К. Наумова в «Вопросах литературы» [25] звучит смутное эхо итальянских дискуссий об авангарде и традиции. Только институциональное оформление неоавангарда — создание так называемой «Группы 63», названной по году своего основания, — привлекает внимание и вызывает ряд достаточно оперативных откликов. В 1964 г. в «Иностранной литературе» появляется новостная заметка, в откровенно ироническом ключе сообщающая о съезде «группы молодых — и не слишком молодых — итальянских писателей-модернистов» [16, с. 279]. Со ссылкой на «прогрессивную печать» упоминается «рекламно-издательский» характер встречи, проведенной при поддержке издательского дома «Фельтринелли», и полемика с присутствовавшим на съезде А. Моравиа как представителем «традиционной», «реалистической» литературы[2]. В дальнейшем именно эти тезисы — связь с крупным бизнесом и культурной индустрией, отрицание значимости реализма и традиционного романа (в том числе полемика с неореализмом, который советская критика считала самым прогрессивным явлением современной итальянской литературы) — станут главными поводами для критики «Группы 63» в советской прессе. И все же, несмотря на свой критический тон, эта короткая новостная заметка открывает итальянскому неоавангарду дорогу в советское культурное пространство.

Вскоре на страницах «Нового мира» и «Иностранной литературы» появляются публикации, в которых более или менее развернуто освещается деятельность «Группы 63»: статья итальянистки Цецилии Кин с обзором литературных дискуссий в «прогрессивном» итальянском журнале «Нуови аргоменти» (“Nuovi argomenti”) [18] и размышления слависта, члена Итальянской компартии Витторио Страды об итальянском романе [29]. В обеих публикациях более или менее явно формулируется представление о неоавангарде как порождении и инструменте капиталистической системы: по словам Страды, художник, выступая против капиталистического общества, парадоксальным образом «гармонически в него “врастает”», сам становит-

2 Моравиа, который считался «другом» Советского Союза и в 1950–1980-х гг. несколько раз посещал СССР, действительно проявлял интерес к неоавангарду и неоднократно высказывался о нем — как правило, крайне резко. Присутствие Моравиа как представителя литературного «истеблишмента» на первом съезде «Группы 63» вызвало бурную полемику в итальянской прессе [6, p. 123–124].

ся пленником системы, частью контролируемой «официальной» оппозиции [29, с. 241]. Однако Страда, хорошо осведомленный об итальянских литературных дискуссиях середины 1950-х гг. и не стесненный идеологическими требованиями, избегает характерных штампов советской прессы. В частности, он отказывается целиком сводить современный итальянский реализм к неореалистическому направлению (по мнению Страды, уже «мертвому») и, в отличие от советских критиков, сопоставляет неоавангард не с реализмом как таковым, а с «традиционализмом» в духе Дж. Бассани и К. Кассолы, при этом критикуя оба направления за слабость художественных результатов и недостаточную «революционность» — неверие в возможность изменения действительности художественными средствами[3]. Отвергая привычную дихотомию авангарда и реализма, Страда рисует значительно более сложную картину итальянского литературного процесса 1950-х гг., а иронический выпад в адрес тех, кто «привык задавать писателям канонический анкетный вопрос “Вы оптимист или пессимист?”» и догматически «каталогизировать» их как «прогрессивных» или «реакционных» [29, с. 244], можно рассматривать как прямой упрек в адрес советских критиков. Статья Ц. Кин «Литературная алхимия» [19], посвященная «Группе 63», напротив, носит откровенно тенденциозный характер: рассказ об истории группы начинается с разговора о предшественниках и главных оппонентах неоавангардистов — писателях-неореалистах, чья активная социальная позиция и антифашистский пафос противопоставляются формализму и реакционности неоавангарда. Несомненное достоинство статьи заключается в том, что в ней впервые приводится ряд подробностей, касающихся истории и рецепции нового течения, рассматривается полемика внутри «Группы 63» по ключевым вопросам отношения к идеологии, реалистической литературе и культурной традиции, анализируется несколько образцов неоавангардной прозы и драматургии: роман Сангвинети «Итальянское каприччо» (“Capriccio italiano”), его же пьеса «Толкование сновидений» (“Traumdeutung”), пьеса Энрико Филиппини «Игра с обезьяной» (“Gioco con la scimmia”). При этом автор не скрывает своей неприязни к неоавангарду, саркастически описывая содержание произведений и сознательно

3 Наиболее плодотворным Страда считает подход писателя Элио Витторини (редактора журнала «Менабо»), в рамках которого появление новых повествовательных форм связывается с изменением «существующих условий в области культуры» [29, с. 247].

или неосознанно игнорируя их формальные аспекты (что свидетельствует о непонимании или игнорировании специфики неоавангардной литературы как таковой).

Наиболее фундаментальной и резонансной советской публикацией об итальянском неоавангарде становится статья «Итальянский “новый авангард”», опубликованная в «Новом мире» в 1967 г. переводчиком Георгием Брейтбурдом. Брейтбурд, консультант по итальянской литературе Иностранной комиссии Союза писателей СССР, играл ключевую роль в организации советско-итальянских культурных контактов, в качестве переводчика в 1950–1960-е гг. сопровождал в поездках по Советскому Союзу целый ряд итальянских писателей (Карло Леви, Альберто Моравиа, Курцио Малапарте, Гвидо Пьовене и др.) и сам неоднократно ездил в Италию в составе официальных делегаций. В РГАЛИ[4] хранится его обширная корреспонденция — образцы дружеской и деловой переписки с итальянскими авторами, полные упоминаний о личных встречах, обмене книгами, издательских планах. Из писем и других документов следует, что Брейтбурд играл определенную роль в советской издательской политике: он не только занимался переводами, но и принимал активное участие в отборе итальянских произведений для последующего издания, в организации публикаций и рецензировании. Его литературные вкусы и идеологические принципы вполне соответствуют позиции официального советского литературоведения 1950–1960-х гг.: поддерживая дружеские отношения с «прогрессивными» писателями-реалистами, способствуя их переводу и изданию в СССР, он знакомится и с актуальными экспериментальными течениями, однако резко критикует неоавангардную литературу (которую советская критика традиционно именует «модернистской» и «декадентской», фактически используя эти характеристики как синонимичные, не столько в терминологическом, сколько в оценочном смысле). Об эстетических и идейных позициях Брейтбурда недвусмысленно свидетельствует его публикация в «Новом мире», которая на тот момент является самым информативным, но, пожалуй, и самым острым советским высказыванием об итальянском «новом авангарде».

Автор статьи подробно очерчивает историю создания группы, но факты, изложенные в статье, трактуются в сугубо критическом ключе,

4 РГАЛИ. Ф. 2820 Брейтбурд Георгий Самсонович (1921–1976) — переводчик. Даты: 1813–1975 гг.

в ракурсе, заданном предыдущими советскими публикациями. «Группа 63» предстает как явление внутренне пустое, зародившееся в нарочито роскошной обстановке, «в одном из приморских отелей в пригороде Палермо, среди финиковых пальм и лимонных рощ», и обязанное своей славой исключительно прессе, не щадившей «ни средств, ни усилий для создания вокруг ее деятельности атмосферы шумного успеха» [12, с. 220]. Эта характеристика, сразу же задающая модус восприятия группы, поддерживает главный вывод статьи: неоавангард, по видимости призванный бороться с «неокапиталистическим» обществом потребления, в сущности, сам представляет собой порождение и инструмент капиталистической системы. Особая значимость этого тезиса обусловлена тем, что неоавангард изначально ставил своей целью подрыв основ сложившегося «буржуазного» общества, хотя, в отличие от исторического авангарда начала XX в., отвергал принцип «прямого действия» и направлял свои усилия на дискредитацию и разрушение конвенционального языка. Значимыми, хотя и не единственными идейными ориентирами неоавангарда были неомарксистская Франкфуртская школа и круг журнала «Тель Кель», многие члены «Группы 63» придерживались марксистских взглядов, а один из самых ярких и авторитетных ее представителей, Э. Сангвинети, являлся членом ИКП. Именно эта мнимая идеологическая близость заставляет автора статьи так настойчиво подчеркивать чуждость неоавангардных идей «подлинному» марксизму.

Брейтбурд отказывает «Группе 63» в оригинальности — обвинение, особенно болезненное для авангардного течения: группа названа «в подражание» немецкой «Группе 47», один из ее лидеров, Альфредо Джулиани, в своем программном выступлении подчеркивает значимость «формального момента», «в сущности повторяя западногерманского теоретика Адорно» [12, с. 221]. Неоавангард изображается как явление вторичное и «провинциальное», причем, парадоксальным образом, основанием для такой характеристики служит интерес «Группы 63» к последним достижениям современной науки и философии — структурализму (постулаты которого автор статьи причисляет к «давно известным истинам», словно бы «забывая» о вкладе, внесенном в разработку структуралистской методологии французскими филологами и культурологами — Р. Бартом, Ц. Тодоровым, Ю. Кристевой — именно в 1960-е гг.), русскому формализму (также освоенному западным литературоведением только в 1960-х), «откровениям» (по иро-

ничной характеристике Брейтбурда) французских литераторов из круга журнала «Тель Кель»[5]. Резкой критике подвергаются нападки неоавангарда на «традиционалистов», или тех, «кого принято называть сегодняшними критическими реалистами» [12, с. 124], и прежде всего — на А. Моравиа[6].

Подчеркивая чуждость «Группы 63» подлинному марксизму, Брейтбурд в полемических целях сосредотачивает свое внимание на одной проблеме — отношении неоавангарда к идеологии, утверждая, что «для большинства представителей неоавангарда характерно вообще отрицание какой-либо роли идеологии в искусстве и литературе» [12, с. 221]. При этом автор статьи радикально упрощает картину, сводя весь спектр позиций, сосуществовавших в рамках группы, к позиции одного из ее членов — критика и теоретика Анджело Гульельми, который видел задачу неоавангарда в развенчании любых идеологий как заведомо ложных. Автор мимоходом оговаривается, что «теоретические установки представителей итальянского неоавангарда далеко не однородны» [12, с. 222], однако сосредоточенность на одной из точек зрения создает ложное ощущение монолитности группы, причем главным объединяющим моментом, в интерпретации Брейтбурда, становится пафос радикального отрицания: «Излишне говорить, насколько связаны друг с другом бегло обрисованные нами черты неоавангарда — отрицание идеологии, отрицание общественной роли писателя (его “ангажированности”) и отказ от коммуникативной функции искусства. Естественно, что в этом тройственном отрицании определяющим является отказ от идеологии» [12, с. 222]. При этом, как отмечают теорети-

5 «Структуральная лингвистика, теория информации, кибернетика, структурализм (упомянутый отдельно от структурной лингвистики. — *А.Г.*), современная антропология — таков лишь краткий перечень возникших вне Италии научных теорий, которые усиленно обсуждаются неоавангардистами. Порой кажется, что чем “новее”, чем “ошеломительнее” идея, тем она для них привлекательней. В этом мелькании самых последних теорий и самых модных имен обнаруживаешь черты некой провинциальной экстравагантности, которая сама по себе есть свидетельство неблагополучия в итальянской культуре последних лет» [12, с. 225]. Более того, эта парадоксальная «провинциальность» итальянской культуры 1960-х объявляется возвратом к «провинциальности» эпохи фашизма, когда Италия действительно была в значительной степени изолирована от мирового культурного процесса.

6 Словосочетание «критический реализм», редко употребляемое в итальянском контексте как литературоведческое (а не философское) понятие, в данном случае уместно, поскольку в те годы под влиянием Д. Лукача этот термин получил распространение в итальянской левой критике — в расширительном смысле со ссылкой на Лукача его употреблял, в частности, сам А. Моравиа в эссе «Мои проблемы» 1962 г. (I miei problemi // L’Espresso. 1962. 20 maggio. Anno VIII. № 20).

ки неоавангарда и участники группы, в действительности существовало как минимум три тенденции: одна, предполагавшая социально-политическую ангажированность неоавангарда, была сформулирована Э. Сангвинети, вторая, упомянутая Брейтбурдом, — А. Гульельми, третий, «средний» путь ассоциировался с именем Р. Барилли [31, р. 436][7]. Среди огромного массива теоретических выступлений членов «Группы 63» можно найти высказывания в пользу любой из позиций, при этом базовая установка неоавангарда (даже в его самой радикальной трактовке) вовсе не предполагает чистого экспериментаторства ради экспериментаторства. Неоавангард ставит перед собой практическую задачу, основанную на представлении о преимущественно языковом характере реальности, на восприятии мира как текста. Целью «формальных» экспериментов является воздействие на сознание (и подсознание) читателя, радикальная трансформация языка предполагает подрыв привычных моделей мышления, разрушение установок и мифов, а значит, и господствующей идеологии. Как справедливо отмечают А. Азор Роза и А. Абруццезе, «отличительной чертой, общей для всех членов группы, с самого начала была убежденность, что между идеологией и языком существует взаимосвязь настолько тесная, что она должна ясно проявляться и декларироваться в любой момент, и что в конечном счете изменения идеологии — это то же самое, что изменения языка» [5, р. 813]. Радикально упрощая картину теоретических дискуссий, Брейтбурд неосознанно или намеренно (что более вероятно, учитывая уровень его осведомленности об итальянском литературном процессе) вводит читателя в заблуждение, создавая ложное впечатление о неоавангарде как о «литературе, замкнутой в пределах лингвистического эксперимента, в пределах опытов над языком, литературе, лежащей вне мировоззрения» [12, с. 222].

Статья Брейтбурда вызвала бурную реакцию в итальянской прессе, что объясняется не только актуальностью затрагиваемых в ней проблем, активно обсуждавшихся в итальянских интеллектуальных кругах по меньшей мере с середины 1950-х гг. Определенную роль сыграла личность автора, известного и как переводчик, и как ключевая фигура в организации советско-

7 Более того, именно по этим идеологическим границам будет пролегать линия раскола в период «горячей осени» 1968 г., когда неоавангардные авторы, теоретики «лингвистической» революции, не смогут дать адекватный ответ на реальные социально-политические протесты, что в конечном счете и приведет к распаду «Группы 63».

итальянских культурных связей. Привлекал внимание и печатный орган, в котором появилась публикация, — в пользу этого свидетельствует тот факт, что более ранняя статья о «Группе 63» в «Иностранной литературе» [19] практически не вызвала отклика за рубежом. В тот период интерес итальянской критики к «Новому миру» подогревался широкой кампанией против «оппозиционного» журнала, развернувшейся в советской прессе в 1966–1967 гг. [2, с. 10–11]. Интересно, что незадолго до выхода статьи Брейтбурда «Унита» — официальный печатный орган ИКП — опубликовала интервью с А. Твардовским, значительная часть которого была посвящена критике «Нового мира» со стороны газеты «Правда». В интервью был задан и вопрос о том, появятся ли в журнале «экспериментальные» произведения. Ответ Твардовского — «журнал <...> имеет свою линию, которая не является “экспериментальной”» — ясно отражал политику «Нового мира» по отношению к неоавангарду [38].

Усилиями редакции газеты «Унита» был оперативно выполнен перевод статьи Брейтбурда. Перевод был опубликован в первом номере неоавангардного журнала «Квиндичи» (“Quindici”) под названием «Полемика “Нового мира” против “Группы 63”». В кратком предисловии к переводу редакторы журнала — члены группы, лично принимавшие участие в описанных в статье дискуссиях, — не без иронии выразив благодарность советскому автору («Нас приятно удивила добрая воля составителя, попытавшегося понять феномен, столь плохо понятный для нас самих» [37, p. 5]), отмечают ряд допущенных им фактических ошибок. В частности, советский критик смешивает теоретические рассуждения участника группы, семиолога Умберто Эко, с тезисами других авторов, на которых тот ссылается и с которыми полемизирует. Впрочем, как иронически отмечено в предисловии, Брейтбурд «абсолютно непредвзят в своей характерной манере выдергивать из контекста и обрывать цитаты» — от этого в равной степени «страдают» и другие упоминаемые им авторы, от Марио Спинеллы до Карла Маркса [37, p. 5]. Помимо сознательных искажений и ошибок, вводящих читателей в заблуждение, авторы предисловия упрекают советского критика в чрезмерном упрощении и поверхностности[8], и в этом они не одиноки:

8 По их ироническому замечанию, теоретический сборник «Авангард и неоавангард» (“Avanguardia e Neo-avanguardia”, 1966), на который ссылается Брейтбурд, «мог быть использован гораздо лучше и мог бы предоставить сотруднику “Нового мира” материал для более жесткой и рассчитанной атаки» [37, p. 5].

те же обвинения адресуют Брейтбурду практически все итальянские участники дискуссии.

Номер «Квиндичи» датирован июнем 1967 г., но левые интеллектуалы явно имели возможность ознакомиться с переводом до его официальной публикации, о чем свидетельствуют многочисленные отклики на статью, появившиеся в коммунистической прессе еще в мае. Первой итальянской реакцией на статью Брейтбурда стала заметка в «Унита» от 6 мая 1967 г. «Полемика “Нового мира” вокруг итальянского литературного авангарда» [41], кратко пересказывающая основные положения статьи. 17 мая была опубликована более обширная рецензия [40], автор которой, критик и переводчик Микеле Раго, не просто передает содержание текста, но и полемизирует с ним, критикуя автора за догматическую трактовку марксизма, нарочито упрощенное представление о политических и культурных дискуссиях в Италии 1960-х гг. и обилие внутренних противоречий (советский критик сводит все многообразие идеологических позиций в «Группе 63» к одной крайней точке зрения и тут же отмечает «неоднородность» теоретических позиций в неоавангарде, упрекает неоавангард в «антиидеологичности» и одновременно в приверженности к ультралевым взглядам «китайских хунвэйбинов» и поддержке неокапитализма).

Широкая дискуссия разворачивается на страницах коммунистического журнала «Ринашита» (“Rinascita”). В № 20 (19 мая 1967 г.) под общим заголовком «По поводу статьи Георгия Брейтбурда в “Новом мире”» опубликованы выступления журналистов и критиков Марио Спинеллы и Джан Карло Ферретти и поэта Джованни Джудичи. Спинелла, марксист и участник «Группы 63», в своем выступлении «Различия в суждениях и уточнения на полях» (“Divergenza di giudizio e precisazioni in margine”) объясняет нападки советского автора «недопониманием», а главное — полемизирует с основным тезисом статьи, отрицая описанную Брейтбурдом «идиллию между капитализмом и авангардом» [43, p. 19]. По мнению Спинеллы, предложенная трактовка чрезмерно упрощает крайне сложный и абсолютно открытый вопрос о месте и роли интеллектуалов и литераторов в капиталистическом обществе — вопрос, который требует «спокойной дискуссии и внимательного социокультурного анализа» [43, p. 18–19], более глубокого, чем предлагает публикация в «Новом мире». Джудичи в статье «Правила игры» (“Le regole del giuoco”), не отрицая, что «наиболее прочные корни

неоавангарда заключены в самой действительности неокапитализма» [12, с. 236], объявляет этот тезис поверхностным и самоочевидным. Ферретти («Удобная цель» / “Bersaglio di comodo”) обвиняет Брейтбурда в недостаточном знакомстве с итальянским культурным контекстом. Противопоставляя неореализм и неоавангардные течения, которые «списываются со счетов как неокапитализм и формализм tout court, во имя поверхностной идеологичности» [43, p. 19], советский критик опирается на «устаревшее и схематичное понимание неореализма <...> и ангажированности» [43, p. 20], не принимая в расчет ни внутреннюю эволюцию неореалистической литературы, ни существование других экспериментальных течений[9], исходящих из иных идеологических предпосылок.

Дискуссия продолжается в следующем, 21-м номере журнала (26 мая 1967 г.) статьей Энцо Сичильяно «Был ли авангардом неореализм?» [42, p. 37] и в № 22 (2 июня 1967 г.) публикацией Джансиро Ферраты «Часть проблемы» [34, p. 20–21]. Для Ферраты статья в «Новом мире» становится поводом порассуждать о «неудаче» неоавангарда — о его «сектанстве» и специфическом «академизме» [34, p. 21], однако в то же время итальянский автор отмечает, что Брейтбурд «оставляет в тени» бурную полемику внутри «Группы 63» и упрощает ее теоретические основания, в том числе и позицию А. Гульельми. Сичильяно, соглашаясь с советским критиком в отрицании протестного потенциала неоавангарда и приходя к неожиданному выводу, что подлинным авангардом в итальянской литературе второй половины XX в. был неореализм, который попытался «выработать оригинальную и единую цель, новое понимание отношений между литературой и жизнью и представление о будущем» [42, p. 37], подчеркивает, как и прочие участники дискуссии, определенную ограниченность высказываний Брейтбурда.

Резонанс, вызванный статьей, вынуждает ее автора ответить на критику: 16 июня 1967 г. «Ринашита» публикует ответное письмо Брейтбурда под заголовком «Игры в “гусёк”»[10] [32, p. 27]. Автор указывает на отсутствие в своей статье противопоставления неоавангарда и неореализма, однако

9 Например, круга журнала «Менабо», который упоминал В. Страда в цитировавшейся выше статье в «Иностранной литературе» [29].

10 Аллюзия на неоавангардный роман Сангвинети «Игра в “гусёк”» (“Il giuoco dell’oca”), опубликованный в том же 1967 г.

этот тезис заведомо неверен: Брейтбурд действительно с осторожностью оперирует понятием «неореализм», предпочитая называть оппонентов неовангарда «традиционалистами», но акцент на вопросе писательской ангажированности (вышедшем на первый план именно в неореалистической литературе и критике) и сам контекст итальянской литературной полемики 1950–1960-х гг. неизбежно приводят читателя (в особенности итальянского) к убеждению, что под неопределенным термином «традиционалисты» подразумеваются, в первую очередь, неореалисты. В письме критик утверждает, что подлинным ориентиром для него является мысль А. Грамши, которая «оказывается все более действенным аргументом против любой формы догматизма», однако, поскольку взгляды итальянского философа-марксиста упоминаются в статье лишь единожды и не являются основой аргументации, упоминание имени Грамши выглядит как способ защиты от обвинений в поверхностности и чрезмерном упрощении. Возражения Брейтбурда оказываются столь очевидно несостоятельными, что один из участников полемики, Ферретти, считает необходимым продолжить дискуссию в следующем номере журнала (23 июня 1967 г.), справедливо заметив, что советский критик явно лукавит — хотя бы в вопросе употребления термина «неореализм» [35, p. 27].

Отзыв Брейтбурда привлекает внимание и центристской прессы, хотя и в значительно меньшей степени. 18 мая 1967 г. критик Костанцо Костантини в заметке «Итальянский неоавангард меж скудных успехов и суровых нападок» [33] в столичной газете «Мессаджеро» (“Il Messaggero”), включаясь в непрекращающуюся дискуссию вокруг «Группы 63», критикует неоавангард за вторичность, художественную несостоятельность и неспособность отразить реалии современного индустриального мира, причем собственные замечания критик предваряет обзором двух полемических по отношению к «Группе 63» текстов — статьи П.П. Пазолини в журнале «Нуови аргоменти» и выступления Г. Брейтбурда в «Новом мире». Пазолини в статье «Конец авангарда» обвиняет неоавангардистов в несоответствии между литературной (точнее, «лингвистической») деятельностью и образом жизни: «лингвистическая битва» против буржуазии — борьба с конвенциональными языковыми структурами современного общества — у неоавангардных авторов сочетается с «типично буржуазным» поведением [39, p. 10]. Нетрудно заметить, что Брейтбурд в своей статье повторяет

многие из этих обвинений: не исключено, что статья Пазолини была для него одним из идеологических ориентиров, тем более что советский критик неоднократно ссылается на «Нуови аргоменти» (правда, только в контексте антинеоавангардистских высказываний другого автора журнала, Моравиа). Не случайно Костантини, кратко передавая идеи Пазолини, упоминает, в еще более сжатом пересказе, и близкое по посылу выступление Брейтбурда. Статья в «Мессаджеро» интересна прежде всего тем, что, в отличие от большинства итальянских отзывов на советскую публикацию, не представляет ее как событие в литературном мире. Для Костантини доводы Брейтбурда не содержат ничего неожиданного: они «входят в старый репертуар аргументов против авангарда» наряду со статьей Пазолини, органично встраиваясь в контекст итальянских литературных дискуссий.

Одним из редких образцов «критики справа» становится опубликованная 5 июня 1967 г. заметка «“Группа 63” и “Новый Мир”» Франческо Гризи, писателя и журналиста, близкого к правоцентристским кругам, в газете «Дискуссьоне» (“Discussione”), связанной с Христианско-демократической партией [36]. Гризи оказывается единственным, кто прямо обвиняет Брейтбурда в предвзятости и выполнении «госзаказа» («Георгий Брейтбурд <…> с дотошностью судебного секретаря просто выполняет свой долг»), припоминая ему в том числе и недавнюю поддержку скандального дела Синявского и Даниэля, и отметает его доводы против неоавангарда как абсурдные. Парадоксальным образом в оценке аргументов Брейтбурда Гризи сближается с критиками коммунистического толка, хотя и завершает свою рецензию упреками в адрес марксизма как доктрины, ограничивающей развитие современной культуры, и марксистских интеллектуалов, сводящих искусство к соображениям революции и классовой борьбы.

Сам Брейтбурд отрицает пропагандистский характер своей публикации, утверждая, что она носит исключительно информационный характер [32, p. 27] и призвана лишь сообщить аудитории «Нового мира» о литературном течении, практически неизвестном в СССР. Общий контекст жизни и творчества Брейтбурда и его явное пристрастие к «реалистической» литературе позволяет предположить, что критик не лукавит — статья действительно отражает его художественные вкусы и внутренние убеждения. И все же откровенная тенденциозность текста явно указывает, что автор ставил перед собой и другую цель — сформировать у читателей отрицательное от-

ношение к неоавангарду и «Группе 63». Пропагандистская направленность текста особенно четко прослеживается в статье Брейтбурда «Белая полоса в пустыне» в коллективной монографии «Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 гг.» [8]: первоначально статья с этим названием, посвященная критике западного искусства 1960-х гг. и лишь вскользь затрагивающая итальянский неоавангард, была опубликована в «Новом мире» в 1971 г. [9], однако при подготовке монографии она была серьезно переработана — в том числе в нее почти целиком вошла статья «Итальянский “новый авангард”»[11]. Критика итальянского неоавангарда здесь встраивается в более широкий идеологический контекст, что приводит к усилению политического звучания. В 1967 г. единственным намеком на конкретные политические события была аналогия между «Группой 63» и китайскими хунвэйбинами, отражающая охлаждение отношений между СССР и Китаем времен Культурной революции. Спустя пять лет Брейтбурд, выступая против авангардных «провокаций», пространно критикует анархизм и «некритически воспринятый» западными интеллектуалами маоизм: в этих пассажах отчетливо звучит «эхо» протестов 1968–1969 гг. В статье 1972 г. принципиально аидеологичный (в трактовке Брейтбурда) неоавангард и политические выступления конца 1960-х противопоставляются как два разных ответа на кризис капиталистической системы, при этом как «негативная», так и «позитивная» реакция оказываются равно подвержены пагубному влиянию анархистских и маоистских идей.

Несмотря на то, что изначально статья в «Новом мире», написанная в строгом соответствии с «официальной» позицией по отношению к неоавангарду, носила в значительной степени пропагандистский характер и, будучи обращенной к советской аудитории, решала внутренние идеологические задачи, итальянские интеллектуальные круги восприняли полемические выпады Брейтбурда как приглашение к содержательной дискуссии. При всем разнообразии реакций, от доброжелательных в целом отзывов М. Спинеллы и Э. Сичильяно до язвительной отповеди Дж.К. Ферретти, подавляющее большинство участников полемики независимо от их политических взглядов более или менее резко обвиняют советского критика

11 Позже, в 1978 г., в изданном посмертно сборнике статей Г. Брейтбурда «На стороне разума: о современной итальянской литературе», два текста — «Белая полоса в пустыне» и «Итальянский “новый авангард”» — будут вновь опубликованы отдельно [7; 11].

в чрезмерном упрощении, односторонности подхода, внутренней противоречивости и искажении фактов. Авторы признают неоднозначность художественных экспериментов «Группы 63» и проблемность самого понятия авангардной литературы, но отказываются от резкого противопоставления неоавангарда и неореализма как «положительного» и «отрицательного» полюсов литературного процесса. При этом интеллектуалы левого толка, будучи сторонниками СССР и, вероятно, питая уважение лично к Брейтбурду, не упрекают его в ангажированности и не указывают на пропагандистский характер статьи, объясняя ее недостатки «недопониманием» и недостаточной осведомленностью. Только Ф. Гризи, близкий к правым кругам, очевидно, уловил пропагандистскую направленность публикации, открыто предположив, что Брейтбурд выполняет определенный идеологический «заказ». На резко полемический характер статьи, очевидно, повлияли и личные вкусы ее автора, и стремление редактора «Нового мира» Твардовского защитить журнал от давления «сверху». Как бы то ни было, учитывая контекст эпохи и роль Брейтбурда в системе итало-советской «культурной дипломатии», можно утверждать, что его статья, где критика конкретного литературного феномена предстает как частный случай более общего противопоставления «традиционалистского» реализма и авангардного «формализма», является характерным эпизодом культурного и идеологического противостояния СССР и Запада в эпоху «холодной войны». С другой стороны, нельзя отрицать, что публикация действительно содержит ценную информацию об итальянском неоавангарде — в том числе включает в себя несколько цитат из неоавангардной поэзии и драмы, дающих некоторое представление о художественных поисках «Группы 63». Сам факт появления подобной статьи, написанной авторитетным критиком, хорошо осведомленным об актуальных тенденциях современной культуры, подогревает интерес советской публики и прессы к экспериментальной итальянской литературе и стимулирует дальнейшее обсуждение этой темы.

Примечательно, что если в своих критических статьях Брейтбурд откровенно ангажирован и резок, в научной публикации, посвященной обзору дискуссии о литературе и капиталистическом обществе на страницах «Ринашиты» [10], он внимательно и доброжелательно излагает позиции поэтов-неоавангардистов Элио Пальярани и Э. Сангвинети. Чуть раньше в том же журнале выходит посвященная в том числе и неоавангарди-

стам большая обзорная статья И.Н. Голенищева-Кутузова об итальянской поэзии XX в. [15], в которой некоторая ироничность тона компенсируется вдумчивостью и вниманием к теоретическим дискуссиям «Группы 63» с ее неоднородностью и плюрализмом мнений. С одной стороны, спокойная и почти доброжелательная интонация статей в «Вопросах литературы» объясняется спецификой журнала — научным, а не публицистическим характером публикуемых в нем материалов; с другой стороны, можно предположить, что статья в «Новом мире», при всей ее ангажированности, до некоторой степени служит легитимации итальянского неоавангарда, делает возможным его взвешенное обсуждение (так же, как ранее это произошло с «новым романом»). После этой публикации участники «Группы 63» начинают упоминаться в советской критике чаще, чем прежде, — и не всегда в негативном ключе. Так, в новостной заметке 1968 г. в «Иностранной литературе» [26] члены «Группы 63» Э. Сангвинети и У. Эко оказываются в числе «виднейших» деятелей культуры, подписавших призыв к итальянской интеллигенции голосовать за коммунистов на выборах в парламент (впрочем, этот жест, очевидно, обусловлен политической конъюнктурой). В 1970 г. в «Иностранной литературе» публикуется доброжелательная рецензия на антологию итальянской лирики XX в. («Итальянская лирика. XX век» [17]), где наряду со стандартной критикой «Группы 63» (отказ от идеологии, политических и социальных мотивов, подмена содержания языковыми экспериментами) звучит похвала в адрес отдельных ее членов, которые «идут навстречу общему движению[12], не желая более замыкаться в экспериментах чистой формы» [21, с. 263–264].

В 1968 г. «Группа 63» распадается и итальянский неоавангард фактически перестает существовать как целостное течение[13]. Эта перемена нахо-

12 Фраза, очевидно, алогична, но мысль, выраженная в ней, вполне ясна.

13 Это вовсе не означает, что вопросы, обсуждавшиеся в рамках «Группы 63», утратили актуальность, а художественный опыт неоавангарда не был усвоен. Повествовательные техники, разработанные или актуализированные «Группой 63» (пастиш, коллаж, методы работы с жанровыми схемами и читательскими ожиданиями, элементы игровой и интертекстуальной поэтики и т. д.), мотивы и образы, отражающие специфическое неоавангардное представление о структуре реальности (в первую очередь, метафора лабиринта), усваиваются итальянским литературным постмодернизмом и превращаются в новую норму, а теоретическая разработка понятия «открытости» (введенного участником «Группы 63» У. Эко в теоретической работе «Открытое произведение» / “Opera aperta” 1962 г.) готовит итальянскую и, в немалой степени, мировую культуру к восприятию постмодернистской философии и становится неотъемлемой частью мировой гуманитарной мысли. Впрочем,

дит свое отражение и в статьях советских критиков: начиная с 1970-х гг. в большинстве публикаций о современной итальянской литературе итальянский неоавангард либо не упоминается вовсе, либо характеризуется как «пройденный этап», феномен, принадлежащий прошлому. Яркое исключение составляет советско-итальянская писательская встреча в Москве, материалы которой были опубликованы в «Иностранной литературе» (1973. № 1) и одной из заявленных тем которой являлась критика «левацких концепций группы “Тель Кель” и “Группы 63”» [28, с. 205]. С итальянской стороны во встрече участвовали интеллектуалы левого толка, в том числе бывшие члены «Группы 63» (У. Эко, Э. Филиппини), один из «отцов» итальянской визуальной поэзии Л. Пиньотти и филолог-структуралист Л. Розьелло, с советской стороны единственным профессиональным итальянистом был Г. Брейтбурд (не исключено, что именно по его инициативе в программу встречи наряду с обсуждением масштабных теоретических проблем, таких как взаимоотношение литературы и реальности или способы художественного познания действительности, был включен сугубо частный вопрос о журнале «Тель Кель» и «Группе 63» — впрочем, это лишь предположение, основанное на анализе научных интересов самого Брейтбурда). Итальянские участники в своих репликах ограничиваются редкими, беглыми и лишенными критического пафоса упоминаниями «Группы 63», проявляя значительно больший интерес к методологическим вопросам семиотики и структурной лингвистики[14]. Единственным, кто в своем выступлении уделяет пристальное внимание деятельности группы, оказывается Брейтбурд. В отличие от итальянских коллег, он резко негативно оценивает роль итальянского неоавангарда, в очередной раз подчеркивая его творческую бесплодность и вторичность и связывая бедность литературного ландшафта современной Италии с влиянием неоавангардных идей, которые предполагают «отказ от целостного восприятия мира», «сведение мира к некой номенклатуре предметов» и в этом совпадают с «основополагающи-

детальный анализ этой проблемы далеко выходит за рамки данной статьи. Подробнее о поэтике и теории итальянского неоавангарда и о его значимости в итальянской культуре см. мое диссертационное исследование [3] и библиографию к нему, в особенности раздел II.II. (Авангардоведение и неоавангардоведение) [3, с. 203–205].

14 Тот факт, что на итальянской почве эти научные концепции впервые получили развитие именно в кругах «Группы 63», отдельно не обсуждается — вероятно, в силу своей очевидности для всех итальянских участников дискуссии.

ми идеологическими установками неокапитализма» [28, с. 223]. Это резкое высказывание не находит отклика у итальянских участников и фактически «повисает в воздухе», однако оно само по себе свидетельствует о том, что неоавангардная проблематика по-прежнему вызывает у советского критика не только научный интерес, но и эмоциональный отклик. Брейтбурд обращается к теме авангарда и неоавангарда и в выступлении на конгрессе Международной ассоциации исследователей итальянской литературы (Нью-Йорк, 25 апреля 1973 г.), посвященном итальянской поэзии XX в. В речи «О мнимом авангарде» [13] он упоминает свою многолетнюю полемику с «Группой 63», в очередной раз критикуя ее за формализм, творческую бесплодность и подчинение «установкам неокапитализма». Отсылки к неоавангардным дискуссиям появляются и в публикациях 1973–1974 гг., не имеющих прямого отношения к «Группе 63», — статье о Чезаре Павезе «Годен к перу», рецензиях на роман Эльзы Моранте «История» (1974 г.) и даже на «Самопознание Дзено» Итало Звево (1923 г.).

Эти факты говорят о том, что опыт полемики с неоавангардом является важнейшим эпизодом творческой биографии Брейтбурда, к которому он регулярно возвращается вплоть до последних лет жизни. Несмотря на неприязненное отношение к «Группе 63» и авангардному искусству как таковому, именно Брейтбурд вносит решающий вклад в популяризацию итальянского неоавангарда в советской культуре: его публикация в «Новом мире», вызвавшая международный резонанс, содержит ценные сведения об истории, теоретических дискуссиях и художественной практике «Группы 63». При всей своей ангажированности именно эта статья по-настоящему открывает итальянскому неоавангарду путь на страницы советской прессы и делает возможным его дальнейшее обсуждение — не только в сугубо критическом, но и в достаточно взвешенном научном ключе (о чем свидетельствует ряд публикаций в журнале «Вопросы литературы»).

Ключевая роль Брейтбурда подтверждается и тем фактом, что после его смерти в 1976 г. интерес советской критики к «Группе 63» фактически сходит на нет (даже распад группы в конце 1960-х гг. не оказал такого катастрофического влияния на интенсивность советских дискуссий вокруг нее). Парадоксальным образом идеологическая борьба против итальянского неоавангарда, которую активно вел Брейтбурд, способствовала популяризации течения — по крайней мере среди советских критиков и филоло-

гов, в то время как прекращение этой борьбы вскоре привело к тому, что изучение итальянской неоавангардной литературы было практически прекращено, а переводы — за редчайшим исключением — так и не появились. В этом отношении интересно сравнить советскую рецепцию итальянского неоавангарда с рецепцией другого крупного неоавангардного течения — французского «нового романа», опыт которого пристально изучался и активно использовался «Группой 63». «Новый роман», привлекший внимание советских критиков уже в конце 1950-х гг., начиная с 1963 г. стал активно переводиться на русский язык, и в настоящее время представлен в России внушительным корпусом текстов, многие из которых были полностью или частично переведены и опубликованы еще в советскую эпоху. Итальянский неоавангард, впервые упомянутый в советской прессе только в 1964 г. и через несколько лет фактически прекративший существовать как целостное течение, оказался не столь «удачлив»: неоавангардные художественные тексты — из-за своей усложненности и экспериментальности, или же в силу культурной инерции — практически не публиковались ни в СССР, ни в период издательского бума эпохи «перестройки», ни в современной России, и остаются крайне слабо представленными в русскоязычном культурном поле.

Из неоавангардной поэзии переведены лишь отдельные образцы в составе подборок и антологий[15]. Одной из немногих советских публикаций неоавангардной прозы становится перевод романа Л. Малербы «Сальто мортале» (“Salto mortale”, 1968) в «Иностранной литературе» (1976. № 5; пер. Л. Вершинина)[16]. Из многочисленных теоретических трудов «Группы 63» на русский язык переведены только работы У. Эко (в том числе программное «Открытое произведение» / “Opera aperta”, 1962) и статья А. Гульельми «Экспериментальный роман» в сборнике «Называть вещи своими именами» (1986). В результате, в отличие от «нового романа» и некоторых других неоавангардных течений, тексты «Группы 63» в России остаются в значительной мере недоступными широкому русскоязычному читателю и известными лишь узкому кругу специалистов-филологов.

15 Например, стихотворение Э. Сангвинети «Ну поплачь, поплачь...» в подборке «Из современной поэзии Италии» [27] или стихи А. Джулиани, Э. Пальярани и Э. Сангвинети в антологии «Итальянская лирика. XX век» [17].

16 Значительно позже, уже в 1992 г., был издан ранний роман Малербы «Змей» (“Il Serpente”, 1966; в русском переводе Ф. Двин — «Змея» [23]). Неоавангардная проза других участников «Группы 63» на русский язык не переводилась вовсе.

Список литературы

Исследования

1 *Бирюков С.Е.* Грани неоавангарда: действующие лица, институции, группы, издания, презентации и т. д. // Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии. Мюнхен; Берлин; Вашингтон: Verlag Otto Sagner, 2013. С. 65–76.

2 *Биуль-Зедгинидзе Н.* Литературная критика журнала «Новый мир» А.Т. Твардовского (1958–1970 гг.). М.: Первопечатник, 1996. 440 с.

3 *Голубцова А.В.* Проблема безумия в прозе итальянского неоавангарда (на материале романов Л. Малербы, Дж. Манганелли, Э. Сангвинети): дис. … канд. филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 222 с.

4 *Соколова О.В.* От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019. 294 с.

5 *Asor Rosa A.*, *Abruzzese A.* Cultura e società del Novecento: Antologia della letteratura italiana. Firenze: La Nuova Italia, 1981. 855 p.

6 *Giovannuzzi S.* Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia // “Sinestesie”. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini: Intellettuali, scrittori, amici. 2013. Anno XI. P. 123–140.

Источники

7 *Брейтбурд Г.С.* Белая полоса в пустыне // На стороне разума: о современной итальянской литературе. М.: Сов. писатель, 1978. С. 53–95.

8 *Брейтбурд Г.С.* Белая полоса в пустыне // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60 гг. М.: Худож. лит., 1972. С. 239–291.

9 *Брейтбурд Г.С.* Белая полоса в пустыне // Новый мир. 1971. № 2. С. 159–177.

10 *Брейтбурд Г.С.* «Для кого мы пишем» // Вопросы литературы. 1968. № 7. С. 153–160.

11 *Брейтбурд Г.С.* Итальянский «новый авангард» // На стороне разума: о современной итальянской литературе. М.: Сов. писатель, 1978. С. 13–52.

12 *Брейтбурд Г.С.* Итальянский «новый авангард» // Новый мир. 1967. № 3. С. 220–236.

13 *Брейтбурд Г.С.* О мнимом авангарде // На стороне разума: о современной итальянской литературе. М.: Сов. писатель, 1978. С. 229–239.

14 *Великовский С.И.* Разрушение романа (о «новой школе» французской прозы) // Иностранная литература. 1959. № 1. С. 175–185.

15 *Голенищев-Кутузов И.Н.* От сумеречников к неоавангардистам (Итальянская поэзия XX века) // Вопросы литературы. 1968. № 6. С. 82–109.

16 Группа 63 // Иностранная литература. 1964. № 1. С. 279–280.

17 Итальянская лирика. XX век / сост. Е. Солонович, предисл. А. Суркова. М.: Прогресс, 1968. 391 с.

18 *Кин Ц.* Вопросы анкеты и вопросы жизни // Новый мир. 1964. № 10. С. 183–191.
19 *Кин Ц.* Литературная алхимия // Иностранная литература. 1966. № 1. С. 199–208.
20 *Лакшин В.* Физиология успеха // Новый мир. 1968. № 4. С. 169–173.
21 *Левик В.* Поэты современной Италии // Иностранная литература. 1970. № 2. С. 262–264.
22 Литературные иллюстрации // Иностранная литература. 1963. № 1. С. 191–206.
23 *Малерба Л.* Греческий огонь; Змея / пер. с итал.; предисл. Ц. Кин. М.: Новости, 1992. 365 с.
24 *Мотылева Т.* Что же изменилось? // Иностранная литература. 1970. № 9. С. 100–102.
25 *Наумов К.* Дискуссия о реализме в Италии // Вопросы литературы. 1960. № 1. С. 146–152.
26 Призыв деятелей культуры // Иностранная литература. 1968. № 8. С. 279–280.
27 *Сангвинети Э.* Ну поплачь, поплачь… // Новый мир. 1966. № 9. С. 186.
28 Споры о сущности литературы // Иностранная литература. 1973. № 1. С. 205–225.
29 *Страда В.* Мысли об итальянском романе // Иностранная литература. 1965. № 9. С. 240–247.
30 *Шкунаева И.Д.* Новейшая «алитература» // Новый мир. 1959. № 3. С. 198–205.
31 *Barilli R.*, *Guglielmi A.* Introduzione (1976) // Gruppo 63. L'Antologia a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani. Critica e teoria a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi. Milano: Bompiani, 2013 [Edizione digitale]. P. 420–440.
32 *Breitburd G.* I giuochi dell'oca // Rinascita. 1967. 16 giugno. № 24. P. 27.
33 *Costantini C.* La "neo-avanguardia" italiana fra scarsi successi e duri attacchi // Il Messaggero. 1967. 18 maggio.
34 *Ferrata G.* Una parte della questione // Rinascita. 1967. 2 giugno. № 22. P. 20–21.
35 *Ferretti G.C.* Il rispetto dei testi // Rinascita. 1967. 23 giugno. № 25. P. 27.
36 *Grisi F.* Gruppo 63 e Novy Mir // La Discussione. 1967. 5 giugno. P. 30.
37 La polemica di Novi Mir contro il Gruppo 63 // Quindici. Giugno 1967. Anno 1. № 1. P. 5–6.
38 *Micacchi D.* Incontro con lo scrittore Aleksander Tvardovskij, direttore di "Novi Mir" // l'Unità. 1967. 6 aprile.
39 *Pasolini P.P.* La fine dell'avanguardia // Nuovi argomenti. 1966. Luglio–dicembre. № 3–4. P. 3–28.
40 *Rago M.* Il saggio di Novi Mir sulla neo-avanguardia // I'Unità. 1967. 17 maggio.
41 *Roggi E.* Polemica di Novi Mir sull'avanguardia letteraria italiana // I'Unità. 1967. 6 maggio.
42 *Siciliano E.* Fu avanguardia il neorealismo? // Rinascita. 1967. 26 maggio. № 21. P. 37.
43 *Spinella M.*, *Ferretti G.C.*, *Giudici G.* A proposito dell'articolo di Gheorghi Breitburd su "Novi Mir" // Rinascita. 1967. 19 maggio. № 20. P. 18–20.

References

1 Biriukov, S.E. “Grani neoavangarda: deistvuiushchie litsa, institutsii, gruppy, izdaniia, prezentatsii i t. d” [“The Facets of Neo-Avant-Garde: Characters, Institutions, Groups, Periodicals, etc.”]. *Imidzh, dialog, eksperiment — polia sovremennoi russkoi poezii* [*Image, Dialogue, Experiment: Fields of Modern Russian Poetry*]. Munich, Berlin, Washington, Verlag Otto Sagner, 2013, pp. 65–76. (In Russ.)

2 Biul’-Zedginidze, N. *Literaturnaia kritika zhurnala “Novyi mir” A.T. Tvardovskogo (1958–1970 gg.)* [*Literary Criticism of A.T. Tvardovsky’s “Novyi Mir” (1958–1970)*]. Moscow, Pervopechatnik Publ., 1996. 440 p. (In Russ.)

3 Golubtsova, A.V. *Problema bezumiia v proze ital’ianskogo neoavangarda (na materiale romanov L. Malerby, Dzh. Manganelli, E. Sangvineti)* [*The Problem of Insanity in Italian Neo-Avant-Garde Prose (by Luigi Malerba, Giorgio Manganelli and Edoardo Sanguineti): PhD Dissertation*]. Moscow, 2013. 222 p. (In Russ.)

4 Sokolova, O.V. *Ot avangarda k neoavangardu: iazyk, sub”ektivnost’, kul’turnye perenosy* [*From Avant-Garde to Neo-Avant-Garde: Language, Subjectivity, Cultural Transfers*]. Moscow, Kul’turnaia revoliutsiia Publ., 2019. 294 p. (In Russ.)

5 Asor Rosa, Alberto, and Alberto Abruzzese. *Cultura e società del Novecento: Antologia della letteratura italiana.* Firenze, La Nuova Italia, 1981. 855 p. (In Italian)

6 Giovannuzzi, Stefano. “Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia.” *Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini: Intellettuali, scrittori, amici*, anno XI, 2013, pp. 123–140. (In Italian)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/FIDRVU
УДК 821.111(73).0
ББК 83.3(7Сое)7

АНТИНОМИЯ ВЫМЫСЛА И ДОСТОВЕРНОСТИ В РОМАНЕ ДЖОНА ИРВИНГА «МИР ГЛАЗАМИ ГАРПА»

© 2024 г. Т.А. Бешенкова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 27 марта 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 мая 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-120-135

Аннотация: В статье рассматривается антиномия вымысла и достоверности в романе Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа» на всех его структурных уровнях. В первой части анализируется позиция повествователя рамочного текста. Создавая биографию писателя Гарпа (фигуры полностью вымышленной), повествователь постоянно балансирует между фантазированием и опорой на условные «документы», и соотношение чистого вымысла и имитации хроники разнится в начале, середине и конце романа. Неоднозначность позиции повествователя и ее встроенность в антиномию вымысла и достоверности выражается также в том, что сам рамочный текст может быть приписан одному из двух персонажей романа: Гарпу и его биографу. Далее в статье рассматриваются вставные тексты, приписанные вторичному нарратору (Гарпу), в которых он пытается найти баланс между чистым фантазированием и опорой на память в своем творчестве. Различные тексты Гарпа делятся на те, где превалирует опора на жизненный опыт («достоверность»), фантазирование (чистый вымысел) и, наконец, синтез обеих стратегий, который оказывается наиболее плодотворным. В статье описывается, как отношения первичного и вторичного нарраторов с условной «действительностью» усложняются за счет сопоставления рамочного текста и текстов, приписанных персонажу, а также последних — с работами биографического автора Ирвинга. Наконец, в заключительной части статьи речь идет о противопоставлении (авто)биографического вымыслу и о лирике как способе примирения двух начал. Здесь рассматриваются приводимые в романе стихотворения, а также мемуары другого вторичного нарратора — матери героя Дженни Филдз. Антиномия вымысла и достоверности помогает поставить вопросы о достоверности в искусстве, о «высокой» и «низкой» литературе, о природе искусства и творчества.
Ключевые слова: вымысел, фантазирование, достоверность, Джон Ирвинг, «Мир глазами Гарпа», автометарефлексия нарратива.
Информация об авторе: Татевик Артуровна Бешенкова — аспирант, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-8765-3855
E-mail: x.tatevik@gmail.com
Для цитирования: *Бешенкова Т.А.* Антиномия вымысла и достоверности в романе Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 120–135. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-120-135



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

THE ANTINOMY BETWEEN FICTIONALITY AND AUTHENTICITY IN *THE WORLD ACCORDING TO GARP* BY JOHN IRVING

© 2024. Tatevik A. Beshenkova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 27, 2023
Approved after reviewing: May 11, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article examines the antinomy between fictionality and authenticity in *The World According to Garp* by John Irving. The first part of this article deals with the narrator of the framing text, who constantly shifts from pure imagination to meticulous fixation on pseudo-documental facts about the fictionalized character Garp. The mode of narration in terms of adhering to factuality and imagination alters in different parts of the novel. The ambiguity of the narrator's position and its inclusion in the considered novel's antinomy result in the possibility of attributing the novel's framing text to either Garp himself or his official biographer, Donald Whitcomb. Further, the article examines interpolated texts attributed to the secondary narrator (Garp), in which he tries to find a balance between pure fantasy and reliance on memory in his work. Garp's fiction here divides into three major groups: memory and personal experience based, imaginative, and a combination of the two, of which the latter proved to be the most fruitful. The article describes how the relationship of the primary and secondary narrators with conventional "reality" is complicated by comparing the frame text and texts attributed to the character, as well as the latter with the works of the biographical author (i. e. Irving). The final part of the article exposes the lyric poetry as a synthesis of (auto)biographical (e. g. "Sexual Suspect" by Jenny Fields, character's mother) and fictionalized (Garp's works). The antinomy of fictionality and authenticity helps raise questions about authenticity in art, "high" and "low" literature, and the nature of art and creativity.

Keywords: fiction, imagination, authenticity, John Irving, *The World According to Garp*, narrative self-reflexivity.

Information about the author: Tatevik A. Beshenkova, PhD Student, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-8765-3855

E-mail: x.tatevik@gmail.com

For citation: Beshenkova, T.A. "The Antinomy Between Fictionality and Authenticity in *The World According to Garp* by John Irving." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 120–135. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-120-135

Роман Джона Ирвинга «Мир глазами Гарпа» (1978) стал заметной вехой в карьере писателя и привлек повышенный интерес как журналистов, так и исследователей в США. В российском литературоведении он исследовался не так активно, интересующая нас антиномия вымысла и достоверности, центральная и структурообразующая для этого произведения, ранее специальным образом рассматривалась только в контексте ее плодотворности для реализации биографического дискурса (в статье отечественной исследовательницы американской литературы Н.В. Киреевой [2, с. 75–80]). В данной статье будет предпринята попытка выявления также и других функций, которые выполняет в романе антиномия вымысла и достоверности.

В первую очередь следует сказать о том, что данная антиномия проявляет себя на всех уровнях произведения: на уровне повествования, в котором неоднократно совершается переход с позиции летописца-хроникера на позицию всезнающего автора-творца; на уровне «вставных» историй, приписанных персонажам (по большей части заглавному герою-писателю), в которых та же антиномия продолжается на уровне вторичного нарратора; наконец, в самом сюжете, где переход Гарпа от одной писательской стратегии к другой определяет его творческий и жизненный путь.

Рамочный текст в романе написан от третьего лица, и на первый взгляд полнота знаний повествователя о мире героев объясняется временно́й дистанцией и знакомством с «источниками» (статьями, интервью, биографиями). Первые главы романа изобилуют «цитатами», создающими эффект достоверности описываемого мира. При этом немаловажно в контексте размышлений о мотивах достоверности и вымысла, что история о Гарпе и его семье исключительно фикциональна и реальных прототипов у

персонажей и событий романа нет. Повествователь-«хроникер» то ссылается на свои «источники» (например, на автобиографию матери главного героя Дженни Филдз), то никак не атрибутирует те или иные фрагменты чужой речи, снабжая их только лаконичными «сказал», «написал Гарп». Так, например, в первых строках второй главы читаем: «Т.С. Гарп всегда подозревал, что умрет молодым. “Как и у моего отца, — писал он, — у меня, видимо, некая склонность к краткости. Я — человек одного выстрела”» [8, с. 48][1]. Предполагается, что мы знаем о том, что Т.С. Гарп умрет молодым, а его собственное высказывание только усиливает эффект «реалистичности» описываемого мира. Аналогичным образом, предваряя сюжетные коллизии, рассказана и история Дженни, матери героя (медсестры и иконы феминизма, написавшей прославившие ее мемуары).

В середине романа «цитаты» исчезают, и текст максимально приближается к роману всезнающего повествователя. Имитация хроники возобновится в заключительных главах романа, но если в начале «документирование» создает впечатление достоверности, то к концу романа, напротив, разрушает его. Так, наиболее авторитетный биограф Гарпа — Дональд Уитком — очевидно неблагонадежен, он фальсифицирует последние слова писателя, верит всем запискам, которые остались после Гарпа, и всем тем, которые таковыми называла его вдова Хелен; биограф любит Гарпа, «как любят дети и собаки»: преданно и бездумно [8, с. 729], компрометируя своим отношением все «цитаты» и «высказывания» Гарпа, которые создавали эффект достоверности в первых главах.

Иллюзия достоверности окончательно рушится в финальном фрагменте последней главы, которая допускает атрибуцию всего романа Гарпу [8, с. 722]. В этой главе («эпилоге»), действие которой разворачивается после убийства Гарпа, повествователь ретроспективно рассматривает жизненный путь каждого из героев, включая младшую дочь писателя, до самой их смерти. Дональд Уитком, не самый молодой персонаж романа, в ней не умирает, а только стареет[2]. Он, вероятно, нужен «придумывающему» этот текст Гарпу, чтобы его биография и, как следствие, сам роман появились на

1 Здесь и далее цитирование ведется по русскоязычному переводу И. Тогоевой [8], за исключением случаев, когда для достижения большей ясности нами были предложены собственные варианты перевода тех или иных фрагментов текста, либо когда текст цитируется по оригиналу [9].

2 В тексте при этом он упоминается с атрибутом “young” («молодой») [9, p. 569].

свет. Однако если эпилог — всего лишь фантазия Гарпа, то границы знания повествователя больше не могут быть объяснены временно́й дистанцией, а образ «уцелевшего» Уиткома наполняется новыми смыслами. В этой связи важно упомянуть парадоксальное замечание издателя Гарпа, который говорит: «Такую сцену смерти мог бы написать только Гарп» [8, с. 721], — описывая смерть самого Гарпа.

Таким образом, на повествовательном уровне роман переходит от тщательно «документированной» достоверности к тому состоянию, когда «реальность» и «вымысел» уже не могут быть разделены. Реализация мотивов вымысла и достоверности в «рамке» от повествователя и в текстах, приписанных Гарпу, во многом схожа[3]. Например, в переписке с читательницей Гарп в качестве аргумента приводит выдуманную историю: трагикомический фарс о смерти в экзотических декорациях Бомбея. Притом сама история рассказана в стилистике реально произошедшего события. Гарп в своем письме употребляет кавычки и другие способы передачи чужой речи, будто бы пересказывая историю, которую его читательница уже знает. То есть вымышленный персонаж в приписанном ему тексте делает то же, что повествователь в рамке, а именно рассказывает выдуманную историю, имитируя ее достоверность за счет стиля и ссылок на несуществующие источники [9, p. 236–241].

Характеризуя позицию повествователя в романе, американский исследователь Майкл Пристли отмечает, что, описывая мир Гарпа через фигуру повествователя-хроникера, Ирвинг получает некоторый кредит на читательское доверие, которого не было бы иначе ввиду многих неправдоподобных коллизий в романе, и пока сам писатель Гарп (как будет показано ниже) разрывается между опорой на воображение и память, повествователь «находит необходимую перспективу» [7, p. 25].

На протяжении своего жизненного пути заглавный герой обращается то к воспоминаниям о собственном опыте (условной реальности обрамляющего текста), то к чистому воображению. Среди приписанных ему произведений есть и те, в которых он опирается по большей части на автобиографические «факты» (роман «Второе дыхание рогоносца», рассказ «Бдительность», статья про жертву насилия — приемную дочь Гарпа Элен

3 Подробнее о сходстве нарративных стратегий повествователя и исканий персонажа-писателя см. статью К. Маккея: [6].

Джеймс), так и те, в которых Гарпа ведет его воображение (первый «незрелый» рассказ о влюбленных на кладбище, роман «Бесконечные проволочки», история о слонах на свадьбе — из уже упоминавшейся переписки с читательницей). Однако наибольший интерес представляют те работы Гарпа, в которых жизненный опыт уравновешивается воображением. К ним относится первое полноценное произведение юноши — рассказ «Пансион Грильпарцер», романы «Мир глазами Бензенхейвера» и «Иллюзии моего отца» (не дописан), а также устная история о собаке, которую Гарп рассказывает перед сном своему сыну Уолту.

Первое, что обращает на себя внимание: воспроизводство писателем Гарпом действительности на уровне сюжета неизменно ведет его к краху, как творческому, так и человеческому. После романа «Второе дыхание рогоносца», относительно которого и сам Гарп «чувствовал, что провалился» [9, p. 228], он не только получает холодные отзывы критиков, но и впадает в долгий творческий кризис. Следующая основанная на опыте вещь — рассказ «Бдительность». Это история о тревожном отце семейства, который озабочен безопасностью в своем районе, но его поведение только провоцирует нарушителей спокойствия. Рассказ окажется не только писательским поражением, но и поражением любовным: если «Пансион Грильпарцер», речь о котором пойдет ниже, поможет Гарпу жениться на возлюбленной, то «Бдительность» станет прологом к измене жены и последовавшей за ней трагической аварии.

Гарп также пишет статью об Элен Джеймс, своей приемной дочери, которая в детстве стала жертвой насилия. Как и остальные его работы, в которых Гарп делал ставку на реальность и не обращался к фантазии, статья будет иметь катастрофические последствия: всколыхнет волну ненависти, которая закончится убийством героя. В этот период Гарп не может выдумывать, и он тщетно пытается вспомнить, откуда пришла к нему первая строчка «Пансиона Грильпарцер»: «Мой отец работал в Австрийском туристическом бюро». Он больше не может воображать, и все, что ему осталось, это воспоминания. Когда он пытается придумать что-то, его фантазия выдает ему только слепок памяти [8, с. 679].

Отказ от использования собственного жизненного опыта и опора исключительно на воображение также не приносят Гарпу значимых результатов, и наиболее яркий в этом контексте пример — роман Гарпа «Бес-

конечные проволочки». В центре сюжета — идея освобождения животных из зоопарка. Действие происходит в Вене в ходе и сразу после Второй мировой войны. В отличие от «Пансиона Грильпарцер», в романе Гарпа связь между реальностью героя-писателя и его творчеством минимальна. История, которую создает Гарп, не произошла с ним, не является творческой переработкой важных или травмирующих событий из его жизни, и даже те образы Вены, к которым обращается Гарп, отдалены от него и во времени, и в пространстве. Вена, о которой он пишет, — Вена середины XX в., а сам он создает свой первый роман, находясь в США, спустя десятилетия после описываемых им событий. Сам персонаж отмечает, что его первому роману не хватало авторского опыта, знаний о месте и времени действия [9, p. 241].

Рассматривая те тексты, в которых фантазирование и описание жизненного опыта сочетаются, можно обнаружить, что в реальности романа это наиболее продуктивный путь. В уже упоминавшемся рассказе **«Пансион Грильпарцер»** юноша уходит от чистой фантазии самых первых проб пера и прибавляет толику жизненной правды, пропущенной через призму воображения. Написанный от первого лица «Пансион» — история о семье инспектора по качеству выдуманного Гарпом Австрийского туристического бюро. Во вставном рассказе отец семейства вместе с домочадцами инкогнито ездит по Австрии, оценивая рестораны и отели и присуждая им категории от «A» (высшей) до «C» (низшей). В претендующем на повышение категории пансионе, названном в честь австрийского писателя Грильпарцера, инспекция встречает бродячий цирк, и стандартная проверка приобретает необычный поворот.

Композиционно рассказ Гарпа состоит из двух частей, разделенных рамочным текстом. Гарп прерывает свой рассказ, чтобы понять, «что будет дальше» и «что значило то, что уже случилось». Такая структура для самого рассказа работает как своеобразная ретардация; для романа же в целом она постулирует важность воображения как творческого метода. В романе Гарп, доверившись потоку воображения, оказывается фактически в положении читателя и задается более или менее теми же вопросами, что и он. Притом любопытно, что Гарп так никогда и не «понимает» ни того, как он придумал эту историю, ни того, о чем она. «По-моему, это рассказ о смерти», — говорит он в поздние годы о своей «первой и лучшей вещи» [8, с. 701].

В самом рассказе мотив фантастического, вымышленного также играет заметную роль. Начало рассказа передано будто бы глазами ребенка, и фантазирование здесь превалирует, а страшный сон бабушки, внося мотив смерти, только усиливает фантастическое начало. В конце рассказа реальность торжествует, и рассказчик, повзрослев, уже не может окунуться в мир фантазии.

Гарп пишет рассказ, находясь в Вене, и некоторые элементы его реальности попадают в текст напрямую, например, гастрономические «экзотические» детали. Другие «приправляются» воображением. Так, сначала Гарп решает, что будет писать историю о дружной семье, затем находит для них «интересную работу» (отец семейства — «что-то вроде инспектора», а семья ездит с ним вместе, пока он выполняет работу [9, p. 129]), и только потом Гарп видит циркачей на перроне, и галерея образов пополняется. Метод Ирвинга здесь — показывать образы и идеи реальности Гарпа, а затем превращать их в сюжет вставного текста.

По контрасту устная **история о собаке** работает с теми же мотивами достоверного и вымышленного иначе. С точки зрения морали это поучительная история о важности осторожности при переходе улицы, с точки зрения сюжета — история о собаке и кошке, которая ее дразнила и которую затем переехал автомобиль. Примечательно, что эта история существует сразу в нескольких версиях: закончив рассказывать ее сыну, Гарп будет излагать альтернативные версии для жены, в которых дидактическая составляющая сводится на нет, а значение мотивов правдивости и вымысла возрастает. В альтернативных версиях используются те же элементы, что в оригинальной: собака, дразнящий, физическое увечье, военное наследие, европейский город (Вена), но они иначе взаимодействуют между собой. Если в «Пансионе Грильпарцер» Ирвинг выбрал демонстрацию образов «реальности» в рамке, а затем их трансформацию во вставке, то здесь, напротив, показан обратный процесс: образы трансформируются, якобы стремясь достичь своих источников, того, «как было на самом деле», но эта обратная трансформация не происходит. Текст не дает ответа на вопрос о том, что́ было на самом деле и было ли. Правдивого как такового нет, правдивым становится то, чему верит читатель, автор же не пытается прийти к жизненной правде, он идет по пути поиска художественной правдивости. Заявленный историей мотив несоответствия правдоподобного правдивому станет узловым для «Мира глазами Бензенхейвера».

В своем самом «известном» романе **«Мир глазами Бензенхейвера»** герой-писатель Гарп фактически прорабатывает собственный травматический опыт, не копируя его на уровне перипетий, как во «Втором дыхании...», но встраивая в текст на уровне мотивов. Трагедия в реальности «романа героев» (один из сыновей умирает в аварии, другой лишается глаза) переплавляется Гарпом в трагикомический фарс, в «мыльную оперу для взрослых». Мотивы «вожделения» (“lust”), насилия, безумия, измен, присутствующие в «рамке», проникают в роман Гарпа. На примере одного из важных в творчестве Ирвинга мотивов — мотива детской смерти — можно проследить цепь трансформаций: от факта действительности «романа героев» к его преображению в творческом зеркале персонажа-писателя, и наоборот. Например, как в «Пансионе Грильпарцер», в «Бензенхейвере» умирает ребенок. Притом эта смерть очевидно уже подсказана реальными событиями — смертью пятилетнего Уолта, сына Гарпа. Однако то, как именно умирает ребенок в романе Гарпа (он задыхается, подавившись жевательной резинкой), соотносится с «эпилогом» всего романа, где аналогичным образом, подавившись орехом, умирает старший сын Гарпа Дункан. Таким образом, одна деталь пронизывает «рамку» и несколько вставных текстов, проходя цепь трансформаций.

В целом романы «Мир глазами Бензенхейвера» и «Мир глазами Гарпа» соотносятся друг с другом, и это очевидное на уровне заголовков сходство продолжается на уровне тем, мотивов и формальной структуры. Например, в «Мире глазами Гарпа» столько же глав, сколько и в «Мире глазами Бензенхейвера». Романы Гарпа и Ирвинга начинаются схожим образом: в первой главе «Мира глазами Гарпа» Дженни Филдз ранит солдата, который пытается познакомиться с ней в кинотеатре, в «Мире глазами Бензенхейвера» Хоуп убивает своего насильника. Более того, в некоторой степени действия Дженни во время зачатия Гарпа могут быть трактованы как насилие. В «Мире глазами Бензенхейвера» есть и отсылающее к появлению Гарпа на свет «искусственное» осеменение: супруги решают, что Хоуп должна завести любовника с той только целью, чтобы он ее осеменил (“impregnate”) [9, p. 434, 442].

За счет сопоставления романа и его части вновь возникает существовавший на уровне первичного повествователя парадокс: что за текст мы читаем, и кто его автор? В контексте противопоставления жизненных фактов

и их творческого осмысления «Мир глазами Гарпа» — это та реальность, которую творчески «перерабатывает» Гарп, чтобы получить «Мир глазами Бензенхейвера». Здесь важно сделать оговорку: романы Гарпа всегда соотносятся с романами биографического автора, Джона Ирвинга. Первый роман Гарпа «Бесконечные проволочки» соотносится со «Свободой медведям» (первый роман самого Ирвинга), второй роман Гарпа очевидно пародирует роман «Семейная жизнь весом в 158 фунтов» (третий роман Ирвинга). Обращает на себя внимание тот факт, что свой второй роман Ирвинг Гарпу не приписывает, однако его тень все же мелькает на страницах «Мира глазами Гарпа», где сообщается, что Гарп забросил второй роман на стадии черновиков и начал писать другой второй роман. Таким образом, параллель сохраняется, выходя за границы романа: роман, который Гарп не успел дописать, — «Иллюзии моего отца» — тесно связан с «Отелем Нью-Гэмпшир» Ирвинга, изданным после «Гарпа» (а последний, в свою очередь, уже на уровне заголовка — с «Пансионом Грильпарцер»). А «Пансион Грильпарцер» был издан как самостоятельное произведение за несколько лет до выхода романа в печать[4].

Продолжая линию соотнесения «романа героев» и «романа романа», нельзя не отметить того, что неправдоподобие, о котором писал М. Пристли, особенно остро ощущается именно в «Мире глазами Бензенхейвера» с его нелепыми смертями, чрезмерной жестокостью, убийствами и коллизиями, которые едва ли могли бы произойти в действительности. Примечательно, что главного «критика» этой работы Гарпа, уборщицу Джилси Слоупер[5], в тексте привлекает именно «всамделишность»: эта история кажется Джилси настоящей [9, p. 444][6]. Здесь важно вспомнить историю о собаке, рассказанную Гарпом сначала Уолту, а затем Хелен, где правдивым было то, во что поверит слушатель (и читатель).

4 В интервью для журнала “Rolling Stone” Ирвинг скажет, что из четырех лет, ушедших у него на работу над романом, два заняла работа над «Пансионом Грильпарцер», который он опубликовал в 1973 г. в зимнем номере журнала “Anteus” [5].

5 Образ Джилси заслуживает отдельного упоминания. Это уборщица в издательстве Тома Вулфа, максимально далекая от литературы женщина с «особым чутьем на бестселлеры».

6 Здесь, правда, стоит обратить внимание, что для персонажа романа характеристика «как в жизни» может быть приравнена к «как в рамке», и тогда мы получаем, с одной стороны, дополнительный признак для сближения «Мира глазами Гарпа» и «Мира глазами Бензенхейвера», а с другой — очередное проявление антиномии реальности и вымысла.

Особенное место в ряду произведений Гарпа занимают замыслы: романы, которые Гарп собирался написать, но не успел[7]. Единственный из замыслов, над которым он успевает начать работать, — роман **«Иллюзии моего отца»**, который уже одним своим названием отрицает возможность биографического, ретроспективного метода, основанного на вспоминании и переработке собственного опыта писателя: отец Гарпа — это раненный на войне и стремительно впадающий в детство башенный стрелок, который выступает в сюжете романа исключительно как «осеменитель» Дженни Филдз и сразу умирает, и поэтому связь с фигурой отца в реалиях романа — важный признак фантазирования как ведущего метода. Эту особенность отмечает сам повествователь [9, p. 552]. Возвращение к творчеству для Гарпа отмечено в романе словом «иллюзии»: «что за прекрасный мир иллюзий расцветает при мысли, что “начинаешь все заново”» [8, с. 704]. Становление на «путь к своей собственной и единственной форме творчества», как характеризует «Иллюзии...» издатель Гарпа Джон Вулф, не означает разрыва связи с реальностью, с жизненным опытом, но означает его художественное переосмысление и баланс между фантазированием и вспоминанием.

Автобиография Дженни Филдз **«Сексуально подозреваемая» (“Sexual suspect”)** — объемное произведение, сделавшее Дженни иконой феминизма, — выступает в роли своеобразного антитезиса к творчеству Гарпа, где на одном полюсе — «пересказ» реальности, на другом — фантазирование. Пока Гарп пытается найти лучшую пропорцию сочетания достоверного и вымышленного (и пишет «Пансион Грильпарцер»), Дженни пишет огромный текст, у которого, по замечанию Гарпа, не больше литературных достоинств, чем у каталога фирмы, доставляющей товары по почте [9, p. 27]. Безыскусное повествование Дженни не является искусством, и это многократно подчеркивается, однако это не мешает книге быть популярной. Гарп и его творчество никогда не достигнут тех высот известности и почитания, на которые Дженни подняла ее биография. Текст мемуаров медсестры в романе представлен скупо: несколько раз цитируются первые строки и некоторые наиболее яркие фрагменты, а также обнажается «творческий» метод Дженни: использование рефрена-заглавия как струны, дергая за которую она собирает воедино свой «сумбурный» (“messy”) манускрипт

7 Их в романе три: «Иллюзии моего отца», «Смерть в Вермонте», «Заговор против великана», и только над первым из них персонаж успевает начать работать.

[9, p. 135, 165]. У Дженни нет писательского опыта, но благодаря богатому опыту читателя она, исписав уже много страниц, понимает, что книга все еще не началась [9, p. 129], пока не находит бойкое начало, которое и задает книге тон[8]. Любопытно, что книга Дженни писалась там же и тогда же, где и когда Гарп создавал свое, вероятно, лучшее произведение — первый рассказ «Пансион Грильпарцер». За счет этой близости контраст, различия между двумя вставными текстами и двумя писательскими стратегиями, которые они представляют, сильнее.

Особенное место в противопоставлении мотивов достоверности и вымысла в романе занимает поэзия. Так, третье произведение, которое Гарп задумал, но никогда не написал, называется так же, как цитируемое им стихотворение Уоллеса Стивенса **«Заговор против великана»** (1917). В стихотворении Стивенса героини собираются осилить (“undo” — «разобрать на части», «повергнуть») великана, последовательно поражая его обоняние, зрение и, наконец, слух. Если рассматривать стихотворение аллегорически, то торжество девушек над великаном — это торжество прекрасного, и в этом контексте оно соотносится с мотивом противопоставления мира фантазии миру реальности[9]. Как отмечает поэт и переводчик Г. Кружков, Стивенс наследует от символистов представление о самоценности искусства («искусство ради искусства»), и «Заговор…» следует рассматривать именно с этих позиций. Поэт здесь стремится ошеломить профана (того, кому чужд мир искусства и его прекрасных звуков, «ненюханых» ароматов) тем же способом, каким его героини намерены одолеть великана [4, с. 286–295]. Искусство и воображение, не имеющие утилитарной ценности, — и это важно для мира «Гарпа» — торжествуют над «профанной» реальностью.

Предполагалось, что роман Гарпа будет состоять из трех частей, вторя структуре стихотворения, но об этом романе Гарп на стадии замысла ничего не знает: кем будет великан и действительно ли он «рассыпется» в конце, так и остается загадкой, в том числе и для самого героя-писателя, который понимает, о чем и к чему его собственные произведения, только тогда, когда уже добирается до окончательного оформления бессознательного замысла

8 Следует отметить, что и сам биографический автор «Мира глазами Гарпа» пользуется этим приемом, и формула “according to” («согласно», «глазами») пронизывает весь текст романа.

9 В этом контексте интересно проследить за рассуждениями Уоллеса Стивенса о воображении в эссе «Благородный возничий и звучание слов» [4, с. 184–202].

(“I’ll know when I get there,”— так Гарп отвечает на вопрос о сюжете «Гибели в Вермонте», еще одного своего замысла [9, p. 456]).

Если фантазия Гарпа — это тезис, а «реализм» Дженни — антитезис, то поэзия — это, безусловно, синтез, та территория, на которой близость к биографии не разрушает художественности. В этом отношении важен образ Элен Джеймс, приемной дочери Гарпа. Вдохновленная двумя литературными «наставниками» — Гарпом и «призраком его матери», она не пойдет ни по пути мемуаристики, ни по пути художественной прозы, но станет поэтом, а поэзия, как уже отмечалось выше, в мире «Гарпа» — это выход за пределы антиномии достоверности и вымысла[10].

Наблюдая за тем, как Гарп и Дженни «создают» тот или иной текст, читатели видят реализацию различных писательских стратегий: от чистого воображения, когда сам автор не понимает, откуда к нему приходят идеи и образы, и творит, отдавшись потоку фантазирования, до «калькирования» действительности без ее художественного переосмысления. Особенное место занимает комбинация двух этих методов, подчас парадоксальная. С одной стороны, сюжет «Мира глазами Гарпа» — это полностью вымышленная история, которая тем не менее постулирует важность связи между реальностью биографического автора и его произведением. С другой — Ирвинг приписывает своему персонажу собственные произведения, тем самым сближая вымысел с реальностью, биографического автора — с персонажем, но и это сближение парадоксально, потому что романы, которые «пишет» Гарп, очень далеки от произведений его создателя.

Таким образом, оставаясь книгой для читателя, роман выходит на уровень рефлексии о «больших» вопросах: природе реального как такового и границах достоверности в романе. Кроме того, в тесно соотнесенных планах обрамления и вставных текстов размышления о творческой судьбе персонажа и его выборе между искусством и не-искусством, «высоким» и «низким» ставят вопрос о том, что делает литературу литературой, и где пролегает та грань, которая отличает искусство от действительности. Реф-

10 Стихи пишут и другие персонажи романа. Сам Гарп пишет стихотворение о презервативах — единственное в стихотворной форме произведение героя. Из прозаического пересказа ясно, что переживания лирического героя — это во многом переживания самого автора. Стишок-дразнилку, укорененную в реальности и направленную на нее, пишет Дженни Филдз [9, p. 68]; дочь Гарпа Дженни Гарп также напишет стихотворение — «паршивое», но, тем не менее, выгодно отличающееся от стишка бабушки наличием творческой интенции [9, p. 585].

лексия о сложных взаимоотношениях реальности и искусства, которая занимает большое место в «Мире глазами Гарпа» как на уровне формы, так и на уровне содержания, связана с его жанровой природой. Произведение постоянно привлекает внимание к своей «искусственности», «сделанности»; нарушает границу между диегетическим и экстрадиегетическим, как на уровне мотивов, так на уровне повествования, и таким образом, встраивается в большую жанровую традицию метаромана[11].

11 В понимании метаромана мы придерживаемся определения, данного отечественной исследовательницей В.Б. Зусевой-Озкан в монографии «Историческая поэтика метаромана» [1].

Список литературы

Исследования

1 *Зусева-Озкан В.Б.* Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. 448 с.

2 *Киреева Н.В.* Между фактором и вымыслом: жанровый потенциал биографии в романе Д. Ирвинга «Мир глазами Гарпа» // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2007. С. 75–80.

3 *Киреева Н.В.* Репрезентация писательской карьеры в романе Дж. Ирвинга «Мир глазами Гарпа» // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. 2008. Вып. 16, № 59. С. 236–248.

4 *Кружков Г.М.* Краткий САМОучитель игры на фисгармонии // *Стивенс У.* Фисгармонии. М.: Наука, 2017. С. 286–295.

5 *Marcus G.* The World of "The World According to Garp" // Rolling Stones. *Interview with John Irving; 12/13/1979*. URL: https://greilmarcus.net/2018/02/26/the-world-of-the-world-according-to-garp-interview-with-john-irving-12-13-79/ (дата обращения: 13.07.2022).

6 *McKay K.* Double Discourses in John Irving's The World According to Garp // Twentieth Century Literature. 1992. Winter. P. 457–475.

7 *Priestly M*. Structure in the Worlds of John Irving // *Bloom H.* (ed.) John Irving. Philadelphia: Chelsea House, 2001. P. 19–32.

Источники

8 *Ирвинг Дж.* Мир глазами Гарпа / пер. с англ. И. Тогоевой. СПб.: Азбука, 2022. 762 с.

9 *Irving J.* The world according to Garp. London: Black Swan, 2010. 603 p.

References

1 Zuseva-Ozkan, V.B. *Istoricheskaia poetika metaromana* [*Historical Poetics of Metanovel*]. Moscow, Intrada Publ., 2014. 448 p. (In Russ.)

2 Kireeva, N.V. “Mezhdu faktorom i vymyslom: zhanrovyi potentsial biografii v romane D. Irvinga ‘Mir glazami Garpa’.” [“Between Fact and Fiction: Capacity of the Biography as a Literary Genre in ‘The World According to Garp’ by John Irving”]. *Sintez dokumental’nogo i khudozhestvennogo v literature i iskusstve* [*The Synthesis of Factional and Fictional in Literature and Art*]. Kazan, Kazan Federal University Publ., 2007, pp. 75–80. (In Russ.)

3 Kireeva, N.V. “Reprezentatsiia pisatel’skoi kar’ery v romane Dzh. Irvinga ‘Mir glazami Garpa’.” [“Representation of a Writer’s Career in ‘The World According to Garp’ by John Irving”]. *Izvestiia Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, issue 16, no. 59, 2008, pp. 236–248. (In Russ.)

4 Kruzhkov, G.M. “Kratkii SAMOuchitel’ igry na Fisgarmonii” [“The Handbook of the Harmonium”]. Stivens, Uolles. *Fisgarmonii* [*Harmonia*]. Moscow, Nauka Publ., 2017, pp. 286–295. (In Russ.)

5 Marcus, Greil. “The World of ‘The World According to Garp’.” *Rolling Stones.* Interview with John Irving; 12/13/1979. Available at: https://greilmarcus.net/2018/02/26/the-world-of-the-world-according-to-garp-interview-with-john-irving-12-13-79/ (Accessed 13 July 2022). (In English)

6 McKay, Kim. “Double Discourses in John Irving’s ‘The World According to Garp’.” *Twentieth Century Literature*, Winter, 1992, pp. 457–475. (In English)

7 Priestly, Michael. “Structure in the Worlds of John Irving.” Bloom, Harold, editor. *John Irving*. Philadelphia, Chelsea House, 2001, pp. 19–32. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DIVWCG
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

К ПРОБЛЕМЕ СТРАТИФИКАЦИИ ВОЛЫНСКОЙ ЛЕТОПИСИ (КНЯЗЬЯ РОМАНОВИЧИ В ОЦЕНКЕ КНИЖНИКОВ XIII В.)

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 13 ноября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 19 декабря 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-136-147

Аннотация: Галицко-Волынская летопись отразила деяния трех поколений Романовичей. Оценки древнерусскими книжниками поступков тех или иных правителей не являются случайными. Они нередко свидетельствуют о переменах в организации летописной работы. Применительно к Волынской летописи второй половины XIII в. показательна фигура Льва Даниловича, обладавшего после смерти отца большими земельными владениями. Его характеристика весьма противоречива. Если в Галицкой и в начальной части Волынской летописи князь показан с положительной стороны, то в годы правления во Владимире Волынском его двоюродного брата Владимира Васильковича Лев Данилович и его сын Юрий предстают как всецело отрицательные фигуры, наделенные множеством негативных свойств. В финале же Волынской летописи заметна неожиданная перемена в оценке Льва Даниловича. Он вновь оценивается положительно, а его поступки удостаиваются похвалы книжника. Данные летописной персонологии свидетельствуют о сводном характере Волынской летописи, отразившей ряд противоречивых свидетельств авторов, служивших своим пером нескольким потомкам Романа Мстиславича. В заключительной части Волынской летописи, вероятно, отразились фрагменты текста, созданного летописцем Мстислава Даниловича, заинтересованного в добрых отношениях со старшим могущественным братом.

Ключевые слова: Юго-Западная Русь, Волынская летопись, историческое повествование, персонология, Романовичи, Лев Данилович, летописный свод.

Информация об авторе: Алексей Аркадьевич Пауткин — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-5154-4905

E-mail: apautkin@yandex.ru

Для цитирования: *Пауткин А.А.* К проблеме стратификации Волынской летописи (князья Романовичи в оценке книжников XIII в.) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 136–147. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-136-147



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

ON THE PROBLEM OF THE VOLYN CHRONICLE STRATIFICATION (PRINCE ROMAN'S DESCENDANTS IN THE ASSESSMENT OF THE 13TH CENTURY SCRIBES)

© 2024. Alexey A. Pautkin
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: November 13, 2023
Approved after reviewing: December 19, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The Galicia-Volyn Chronicle reflected the actions of three generations of Romanoviches. The assessments by ancient Russian scribes of the actions of certain rulers are not accidental. They often indicate changes in the organization of chronicle work. In relation to the Volyn Chronicle of the second half of the 13th century, the figure of Lev Danilovich, who owned large landholdings after his father's death, is indicative. His characterization is very contradictory. If in the Galician and the initial part of the Volyn Chronicle the prince appears in the positive light, then during the reign of his cousin Vladimir Vasilkovich in Vladimir Volynsky, Lev Danilovich and his son Yuri appear as absolutely negative figures, endowed with many unfavorable qualities. At the end of the Volyn Chronicle, an unexpected change in the assessment of Lev Danilovich is noticeable. The chronicler again assesses him positively and praises his actions. The data of chronicle personology testify to the consolidated nature of the Volyn Chronicle, which reflected several contradictory testimonies of scribes who served as their pen to several descendants of Roman Mstislavich. The final part of the Volyn Chronicle probably reflected fragments of the text created by the chronicler Mstislav Danilovich, who was interested in good relations with his older powerful brother.

Keywords: Southwestern Rus', Volyn Chronicle, historical narrative, personology, Romanoviches, Lev Danilovich, chronicle collection.

Information about the author: Alexey A. Pautkin, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, 1 Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-5154-4905
E-mail: apautkin@yandex.ru

For citation: Pautkin, A.A. "On the Problem of the Volyn Chronicle Stratification (Prince Roman's Descendants in the Assessment of the 13th Century Scribes)." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 136–147. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-136-147

Сохранившееся летописание Юго-Западной Руси XIII в. характеризуется многогеройностью. И хотя галицкая часть примерно вдвое богаче в этом отношении, Волынская летопись тоже содержит десятки значимых упоминаний о представителях различных социальных групп. Конечно, особенно подробно летописцы освещают деятельность князей, и прежде всего их интересуют фигуры первой величины. В данном случае это потомки Романа Мстиславича. Перед нами на протяжении почти целого столетия последовательно разворачиваются судьбы трех поколений Романовичей. На них нацелено внимание летописцев, представляющих различные книжные центры региона. В Волынской летописи даже в ряде случаев наблюдается более высокая степень пристрастной эмоциональности в описании конкретной личности. Сам Роман Мстиславич «приснопамѧтныи самодерьжецъ всеѧ Роѹси» [15, стб. 715], начиная с фрагмента его поэтической похвалы, открывающей Галицкую летопись, на всех этапах местного летописания упоминается с особым почтением («добродѣꙗныꙗ вѣкы свѧтѧтьсѧ» [15, стб. 836]). Различие политических и церковных векторов устремлений и соперничество двух центров во второй половине XIII в. не повлияли на общеродовые пристрастия в его характеристике [7, с. 5–13]. Это же можно сказать о его вдове княгине Анне.

Оценки того или иного правителя не случайны. Данные летописной персонологии дают в руки исследователей весьма ценный материал, касающийся как поэтики исторического повествования, так и внутренней структуры летописного текста[1]. За переменами в отношении создателей текста

1 Среди наиболее исследованных в этом отношении — «Повесть временных лет». См., например: [2; 14].

к фигуре князя могут стоять важные события в организации летописной работы. Классическим примером служит принимаемая многими исследователями граница между галицкой и волынской частями, где заметно проявление сдержанности повествователя в оценке личности Даниила Романовича, представленного прежде исключительно комплиментарно, а парное изображение Даниила и Василька, прежде являвшее собой воплощение идеала высоких братских отношений [10, с. 31–38], претерпевает изменение. Кроме того, под 1261 г. Даниил впервые назван вторым при традиционном парном упоминании братьев («братъ Василковъ Данило князь» [15, стб. 848]).

Показательна фигура Льва Даниловича, старшего сына объединителя юго-западных земель. При перечислении потомков Даниила лишь однажды упоминается первенец Ираклий, видимо, умерший в детском возрасте («первѣнѣць бо бѣ оу него Ираклѣи» [15, стб. 732]). Лев прожил долгую жизнь и унаследовал многие владения. Как участник событий он впервые упоминается под 1245 г. («ꙗко ни во кои емоу внити младоу сȣщоу» [15, стб. 797]). При жизни отца деятельность Льва оценивается всецело положительно. Он помогает отцу, участвует в походах, а его женитьба на дочери венгерского короля Белы IV Констанции изображается в Галицкой летописи под 1250 г. как дипломатический успех Даниила [15, стб. 809]. В начале Волынской летописи, т. е. во время княжения во Владимире Волынском Василько Романовича, стрыя Льва, лояльное отношение к последнему сохраняется. Он почтителен к престарелому волынскому правителю, признает его авторитет. В дальнейшем Лев весьма противоречиво характеризуется вплоть до финальных известий летописи. Взаимоотношения Романовичей в следующем поколении далеки от идиллических, они развиваются всецело «в духе корыстного XIII в.» [3, с. 359]. Разительные перемены в оценках происходят под пером летописца его двоюродного брата Владимира Васильковича. Неприятие поступков Льва нарастает, достигнув своего апогея в рассказе о болезни волынского князя и борьбе за его наследство.

Переломным событием оказывается убийство Львом «обрусевшего» [8, с. 127] литовского князя Воишелка. Как бы летописец ни относился к литовскому князю, преступление Льва Даниловича для него — важное событие. Осуждение очевидно, хотя его моральные и политические основания выражены не столь однозначно. Вчерашний язычник, крестившись и приняв монашество, передает свои владения Шварну Даниловичу, женато-

му на его сестре. Это вызывает зависть у алчного старшего брата Льва [6, с. 11–28]. Прежде сын Миндовга был скор на кровопролитие, но затем, убоявшись грехов, не только принимает христианство, но и стремится спасаться в монастыре и даже предпринимает неудачную попытку уйти на Афон («во С(вя)тоую Гороу» [15, стб. 831]). Его духовно окормляет старец Григорий, почитаемый в юго-западных землях Руси игумен Полонинского монастыря («бяшеть ч(е)л(о)векъ с(вя)тъ якоже не бѹдеть перед нимь и ни по немь не боудеть» [15, стб. 859])[2]. В свое время Воишелк в Галиче крестил сына Льва Даниловича Юрия. Кощунственное преступление против кума-монаха Лев совершает на Светлой седмице в стенах монастыря[3], однако еще на Страстной договаривается с дядей Васильком Романовичем о встрече и приглашении Воишелка. Литовский князь опасается ехать во Владимир Волынский и решается на визит только под гарантии старшего в роде Василька.

Опыт описания подобных происшествий в княжеской среде, конечно, известен волынскому автору. Поэтому, несмотря на краткость данного сообщения[4], обращает на себя внимание присутствие в нем некоторых традиционных мотивов, свойственных так называемым повестям о княжеских преступлениях XI–XII вв. Среди них можно назвать убийство на пиру, нежелание жертвы участвовать в застолье из боязни за свою жизнь, объяснение преступного деяния происками дьявола («дьяволъ же искони не хотя добра ч(е)л(о)в(ечес)комоу родоу и вложи во с(е)р(д)це львови» [15, стб. 868]). При этом злодейство совершено самим князем, а не его подданными, исполнявшими княжеское повеление. Сейчас трудно сказать, вызывало ли какие-либо мрачные ассоциации в конце XIII в. название Михайловского монастыря во Владимире Волынском («с(вя)т(о)го михаила великого» [15, стб. 868]), в стенах которого остановился Воишелк, с киевской Михайловской обителью, где в конце XI в. останавливался несчастный Василько Теребовльский после Любечского съезда князей.

2 Именно духовный путь Воишелка привлек внимание книжников XVI в. См.: [1].

3 Светлый праздник Пасхи и его преддверие в Волынской летописи соотносятся с совершенно иными торжественными событиями, контрастирующими с действиями Льва Даниловича. Это обретение нетленных мощей Владимира Васильковича в Страстной Четверг и вступление на Владимирский стол Мстислава Даниловича («князь же мьстиславъ сѣде на столѣ ... на самыи великъ д(е)нь м(еся)ц(а) апреля въ i д(е)нь» [15, стб. 932]).

4 Историк С.М. Соловьев называл известие летописи о гибели Воишелка «незатейливым рассказом» [13, с. 180].

Несмотря на краткость рассказа о преступлении, летописец обладает достаточной информацией не только об участниках пасхальной трапезы (Владимир Василькович отсутствует), но и о последовательности их дальнейших перемещений. Встреча, превратившаяся в веселое разговление, происходит на нейтральной территории, в доме немца Маркольта. Это свидетельствует о первоначальном намерении сторон соблюсти подобие дипломатического ритуала. Престарелый Василько, под гарантии которого на встречу приглашен Воишелк, раньше других покидает застолье: «василко же напивсꙗ поѣха домовь спать» [15, стб. 868]. Он как бы выведен автором из-под каких бы то ни было подозрений и не догадывается о возможности драматического развития событий, ведь все довольны и веселы, а взаимные обиды остались в прошлом. Вторым покидает дом Маркольта Воишелк, направляясь в монастырь на ночлег. Повторная роковая встреча литовского князя со Львом, последовавшим за своей жертвой, — свидетельство обдуманной преднамеренности действий убийцы. Даже простодушное упоминание автора о возобновлении безудержных возлияний («коуме напимсꙗ и начаша пити» [15, стб. 868]) не способно представить поступок Льва как спонтанное поведение пьяного человека. По словам летописца, убийца никогда не забывал о своем злодеянии. Он предупреждал спустя годы сына от опрометчивых поездок в Литву: «С(ын)оу мои юрьи не ходи самъ с литвою оубилъ ꙗ кнѧзѧ ихъ воишелка либо восхотꙗтъ месть створити» [15, стб. 891].

Отметим, что воздержание от пьянства — один из устойчивых мотивов некрологической княжеской похвалы, встречающийся уже в «Повести временных лет». Присутствует он и в похвале Владимиру Васильковичу. Ее создатель дважды прибегает к использованию этого топоса: «питьꙗ же не пи о(т) воздрастꙗ своего» [15, стб. 921] и «не помрачи своего оума пьꙗньствомъ» [15, стб. 921]. Стилистически сниженный рассказ о веселье участников пасхального пира резко контрастирует с традиционными обращениями летописца к теме невоздержанного питья. По всей видимости, подобное обытовление должно было послужить еще большему обличению Льва Даниловича.

Из летописного повествования становится ясно, что Лев занимает иную позицию по отношению к Литве, нежели его родичи. Он близок с Тройденом («бо величѣ любви шлючи многы дары межи собою» [15, стб. 871]), тогда как Василько Романович, Владимир Василькович и Шварн Данилович дружны с Воишелком, который «нареклъ бо бꙗшеть василка ѡ(т)ца собѣ и господи-

на» [15, стб. 862]. Однако эта коалиция распадается по естественным причинам, да и владение Литвой русским князем Шварном оказывается очень недолгим. Около 1269 г. умирают и Василько, и бездетный Шварн Данилович. В дальнейшем книжник Владимира Васильковича не жалеет темных красок для характеристики Льва, подчеркивая любое его «бесчестье», превращая этого князя в средоточие различных грехов. Он не только жаден (например, хочет себе «ляшскую землю» после смерти Болеслава) и завистлив (Шварн, напротив, упрашивает Воишелка не оставлять ему княжение: «шварно же молашетьсѧ емоу по великоу абы еще кнѧжилъ с ними в литвѣ» [15, стб. 867]), но и лжив («лесть оучини межи братьею своею» [15, стб. 873]). Он исполнен гордыни («не потвори ихъ людми противоу себе» [15, стб. 873]), охотно, без принуждения сотрудничает с татарами [15, стб. 871] и, наконец, не может повлиять на собственного сына Юрия, проявляющего корыстное непочтение к старшим.

Самостоятельная деятельность Юрия Львовича пришлась на начало XIV в. Этот период истории Юго-Западной Руси оказался за пределами сохранившегося летописного источника. Поэтому нет возможности судить о принципах отражения княжения Юрия местными книжниками. На страницах Волынской летописи он показан столь же своекорыстным и неуживчивым, как и его отец. Юрий захватывает Берестье, опираясь на часть местной знати. На него не действуют увещевания законного наследника. Даже когда удается его изгнать из города, сославшись на обращение к татарам, оказывается, что все разграблено. Летописец сообщает: «пограбивъ всѣ домы стрыѧ своего и не ѡставѧ камень на камени в берестьи и в каменци и в бѣльскии» [15, стб. 931]. В отличие от оценок летописцами Льва Даниловича, претерпевающих неожиданную трансформацию, отрицательный образ молодого князя так и остается неизменным до того момента, когда обрывается летописное повествование. Хитрости отца противопоставляется ничем не прикрытая ставка на силу. Только неизмеримо большая угроза ордынского возмездия заставляет Юрия отступить, когда Мстислав намеревается обратиться к этой третьей силе («при ц(а)рѣхъ и при его рѧдцѧх» [15, стб. 929]).

Логика авторских предпочтений и оценок при жизни Владимира Васильковича очевидна. С вокняжением же на Волыни по его завещанию Мстислава Даниловича заметна удивительная перемена в отношении книжников ко Льву Даниловичу. Это происходит не сразу. Зима и начало весны 1289 г. (до Пасхи) — период своеобразного междуцарствия, вероятнее

всего, время написания знаменитой похвалы Владимиру Васильковичу, которая создавалась прежним автором[5]. А вот под 1291 г. неожиданно возникает характеристика Льва, резко контрастирующая с предшествующим нарративом. Его появление вызывает бурную радость у подданных, деяния сопряжены уже не с «бесчестьем», а с получением «чести великой». «бра(т) мьстислав(л)ь с(ы)нъ королевъ внѹкъ романомъ» [15, стб. 935] идет к Кракову на помощь польским князьям. Здесь явно учтен галицкий опыт описания визитов короля Даниила Романовича к западным соседям через восторженную его оценку чужеземцами: «зане бы(сть) левъ кнѧзь доѹменъ и хороборъ и крѣпокъ на рати немало бо показа моѹжьство свое во многыхъ ратѣхъ» [15, стб. 935].

Данные летописной персонологии свидетельствуют в пользу выдвинутой в свое время Т.В. Пашуто гипотезы о сводном характере Волынской летописи [11, с. 109–130]. И.П. Еремин, придерживавшийся противоположной точки зрения [4, с. 102–116], вскользь отмечал перемены в оценках князей, но не придавал этому принципиального значения [5, с. 88]. Возможно, это противоречило не раз высказывавшейся им идее о так называемых «князьях-хамелеонах»: «Герой мог “перевоплощаться” у летописца, и неоднократно, переходя из одного эпизода (фрагмента) своей биографии в другой» [5, с. 88]. Исследователь, опираясь на текст «Повести временных лет» (суммарная характеристика Ярослава Мудрого), имел в виду перевод героя в разные планы повествования (например, агиографический). Волынская летопись в силу ее местного характера и иного масштаба повествования не позволяет принять подобное объяснение.

Мстислав Данилович не часто упоминается в рассказе, предшествующем описанию болезни Владимира Васильковича. До этого он довольствуется немногим, владея Луцким княжеством. Он совершает ошибки, за что его упрекает умирающий Владимир: «ѡже сѧко чиниши надо мною... ꙗзъ же оу васъ трехъ избралъ ѥсмь тебе ѡдиного и далъ ти ѥсмь землю свою всю и городы по своемь животѣ» [15, стб. 900]. Но все-таки он представлен всецело положительно: «кнѧзь же мьстиславъ бꙗшеть легосердъ» [15, стб. 929], «правдолюбьемь свѣтѧсѧ ко всеи братьи своеи и къ боꙗро(м) къ простымъ людемь» [15, стб. 933]. Заметим, эта же фраза знаменует собой вступление на владимирский стол и его предшественника, самого Владимира Васильковича [15, стб. 870]. Данное совпаде-

5 А.Н. Насонов полагал, что текст, написанный при Владимире Васильковиче, редактировался и дополнялся уже при Мстиславе Даниловиче [9, с. 234].

ние можно рассматривать и как топос, и как частное свидетельство того, что после кончины Владимира Васильковича его летописец еще какое-то время продолжал свою деятельность. В финальной части летописи, скорее всего, использованы краткие фрагменты текста, созданного книжником Мстислава Даниловича, заинтересованного в хороших отношениях с могущественным старшим братом, завладевшим к этому времени обширными землями.

Но возможен и иной вариант — включение элементов несохранившейся посмертной похвалы Льву Даниловичу, использованных позднейшим сводчиком. На это может указывать традиционное перечисление качеств князя. Ведь Лев Данилович пережил своего брата Мстислава и в конце жизни, избавившись от конкурентов, вновь, как это было при его отце, объединил под своей рукой Галичину и Волынь. Процессы то дробления, то объединения, происходившие на юго-западе Руси и справедливо названные О.М. Раповым «волнообразными» [12, с. 237], не могли не повлиять на структуру сохранившихся летописных памятников региона. Волынская летопись в полной мере отразила накал междоусобной борьбы князей, вынужденных считаться с присутствием ордынцев, и динамику смены правителей.

Список литературы

Исследования

1 *Андреева В.А.* «Измени ризы своя черническиа»: образ Воишелка Литовского в «Степенной книге» // Макариевские чтения. 2023. С. 435–441.

2 *Демин А.С.* Изображение древнейших героев в «Повести временных лет» // *Демин А.С.* Поэтика древнерусской литературы (XI–XIII вв.). М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. С. 232–256.

3 *Демин А.С.* Историческая семантика средств и форм древнерусской литературы (источниковедческие очерки). М.: Языки славянских культур, 2019. 496 с.

4 *Еремин И.П.* Волынская летопись 1289–1290 гг. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. XIII. С. 102–116.

5 *Еремин И.П.* Литература Древней Руси (этюды и характеристики). М.; Л.: Наука, 1966. 263 с.

6 *Кибинь А.С.* Литовский князь и индийский царевич: в поисках сходства (история о Войшелке) // Петербургские славянские и балканские исследования. 2011. № 2 (11). С. 11–28.

7 *Котляр Н.Ф.* Идейно-политическое кредо Галицко-Волынского свода // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 4 (22). С. 5–13.

8 *Любавский М.К.* Очерк истории литовско-русского государства до Люблинской унии включительно. Минск: Беларуская навука, 2012. 397 с.

9 *Насонов А.Н.* История русского летописания XI – начала XVIII в.: очерки и исследования / отв. ред. акад. Б.А. Рыбаков. М.: Наука, 1969. 555 с.

10 *Пауткин А.А.* Беседы с летописцем: Поэтика раннего русского летописания. М.: Изд-во МГУ, 2002. 285 с.

11 *Пашуто В.Т.* Очерки по истории Галицко-Волынской Руси. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 327 с.

12 *Рапов О.М.* Княжеские владения на Руси в X – первой половине XIII в. М.: Изд-во МГУ, 1977. 261 с.

13 *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1960. Кн. II. 784 с.

14 *Шайкин А.А.* Повесть временных лет. История и поэтика. М.: Русская панорама, 2011. 615 с.

Источники

15 Полное собрание русских летописей. М.: Языки русской культуры, 1998. Т. II: Ипатьевская летопись. 648 с.

References

1 Andreeva, V.A. "'Izmeni rizy svoia chernicheskia': obraz Voishelka Litovskogo v 'Stepennoi knige'." ["'Change Your Monastic Robes': Image of Voishelk of Lithuania in 'The Book of Degrees'."] *Makarievskie chteniia*, 2023, pp. 435–441. (In Russ.)

2 Demin, A.S. "Izobrazhenie drevneishikh geroev v 'Povesti vremennykh let'." ["Depiction of the Most Ancient Heroes in 'The Tale of Bygone Years'."] Demin, A.S. *Poetika drevnerusskoi literatury (XI–XIII vv.)* [*Poetics of Old Russian Literature (11th–13th Centuries)*]. Moscow, Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2009. 408 p. (In Russ.)

3 Demin, A.S. *Istoricheskaia semantika sredstv i form drevnerusskoi literatury (istochnikovedcheskie ocherki)* [*Historical Semantics of Means and Forms of Old Russian Literature (Source Studies Essays)*]. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2019. 496 p. (In Russ.)

4 Eremin, I.P. "Volynskaia letopis' 1289–1290 gg." ["Volyn Chronicle of 1289–1290"]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [*Proceedings of the Department of Old Russian Literature*], vol. 13. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1957, pp. 102–116. (In Russ.)

5 Eremin, I.P. *Literatura Drevnei Rusi (etiudy i kharakteristiki)* [*Literature of Ancient Rus' (Studies and Characteristics)*]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966. 263 p. (In Russ.)

6 Kibin', A.S. "Litovskii kniaz' i indiiskii tsarevich: v poiskakh skhodstva (istoriia o Voishelke)" ["Lithuanian and Indian Prince: In Search of Similarities (The Story of Voyshelk)"]. *Peterburgskie slavianskie i balkanskie issledovaniia*, no. 2 (11), 2011, pp. 11–28. (In Russ.)

7 Kotliar, N.F. "Ideino-politicheskoe kredo Galitsko-Volynskogo svoda" ["Ideological and Political Credo of the Galician-Volyn Chronicle"]. *Drevniaia Rus'. Voprosy medievistiki*, no. 4 (22), 2005, pp. 5–13. (In Russ.)

8 Liubavskii, M.K. *Ocherk istorii litovsko-russkogo gosudarstva do Liublinskoi unii vkliuchitel'no* [*Essay on the History of the Lithuanian-Russian State Up to and Including the Union of Lublin*]. Minsk, Belaruskaia navuka Publ., 2012. 397 p. (In Russ.)

9 Nasonov, A.N. *Istoriia russkogo letopisaniia XI – nachala XVIII v.: ocherki i issledovaniia* [*History of Russian Chronicles of the 11th – Early 18th Centuries: Essays and Studies*], ed. B.A. Rybakov. Moscow, Nauka Publ., 1969. 555 p. (In Russ.)

10 Pautkin, A.A. *Besedy s letopistsem: Poetika rannego russkogo letopisaniia* [*Conversations with a Chronicler: Poetics of Early Russian Chronicles*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2002. 285 p. (In Russ.)

11 Pashuto, V.T. *Ocherki po istorii Galitsko-Volynskoi Rusi* [*Essays on the History of Galicia-Volyn Rus'*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1950. 327 p. (In Russ.)

12 Rapov, O.M. *Kniazheskie vladeniia na Rusi v X – pervoi polovine XIII v.* [*Princely Possessions in Rus' in the 10th – First Half of the 13th Century*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1977. 261 p. (In Russ.)
13 Solov'ev, S.M. *Istoriia Rossii s drevneishikh vremen* [*History of Russia from Ancient Times*], book 2. Moscow, Izdatel'stvo sotsial'no-ekonomicheskoi literatury Publ., 1960. 784 p. (In Russ.)
14 Shaikin, A.A. *Povest' vremennykh let. Istoriia i poetika* [*The Tale of Bygone Years. History and Poetics*]. Moscow, Russkaia panorama Publ. 2011. 615 p. (In Russ.)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/EJEUAE
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«ПЕРВЫЙ ПОЭТ СИБИРИ»: МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ ГЕОРГИЯ МАСЛОВА

© 2024 г. К.Ю. Бурмистров
Институт философии Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 11 января 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 февраля 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-148-167

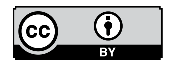
Аннотация: Биография Георгия Владимировича Маслова (1895–1920), талантливого русского поэта и литературоведа-пушкиниста, жизнь которого оборвалась в годы Гражданской войны, до сих пор содержит в себе белые пятна. Написанные им стихотворения, поэмы, статьи оказались разбросаны по труднодоступным провинциальным и эмигрантским газетам, журналам и сборникам, рукописные списки его произведений имели трудную судьбу, как и люди, их хранившие. Особую ценность для прояснения биографических и текстологических вопросов представляют воспоминания современников. В статье публикуются два документа 1920 г., написанные другом поэта, книговедом и историком литературы Н.В. Яковлевым, — это список собранных и сохраненных им сочинений Маслова, а также неопубликованные воспоминания Яковлева о нем и его творчестве. В статье мы пытаемся по-новому объяснить некоторые факты, связанные с жизнью Маслова в колчаковском Омске в 1918–1919 гг., его пребыванием на военной и гражданской службе, а также его отношением к большевизму.

Ключевые слова: Г.В. Маслов, новые материалы о творческой биографии, русская поэзия начала XX в., Гражданская война в России, А.В. Колчак, Белый Омск.

Информация об авторе: Константин Юрьевич Бурмистров — кандидат философских наук, заместитель директора по научной работе, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 109240 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0687-2531

E-mail: kburmistrov@hotmail.com

Для цитирования: *Бурмистров К.Ю.* «Первый поэт Сибири»: материалы к биографии Георгия Маслова // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 148–167. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-148-167



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

"THE FIRST POET OF SIBERIA": MATERIALS FOR THE BIOGRAPHY OF GEORGY MASLOV

© 2024. Konstantin Yu. Burmistrov
Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 11, 2023
Approved after reviewing: February 20, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The biography of Georgy Vladimirovich Maslov (1895–1920), a talented Russian poet and literary critic whose life was cut short during the Civil War, still has white spots. His poems and essays turned out to be scattered among hard-to-reach provincial and émigré newspapers, journals, and collected volumes. Handwritten copies of his works had a difficult fate, like the people who kept them. Of particular importance for clarifying biographical and textual issues are the memories of the poet's contemporaries. We are publishing for the first time two documents of 1920, written by Maslov's friend, bibliologist and literary historian N.V. Yakovlev: a list of Maslov's preserved works and unpublished memoirs about him and his work. In the article, we try to explain in a new way some facts related to Maslov's stay in Kolchak's Omsk in 1918–1919, his participation in the military and civil service, as well as his attitude towards Bolshevism.

Keywords: Georgy V. Maslov, new materials for the biography, Russian poetry of the early 20th century, Civil War in Russia, Alexander V. Kolchak, White Omsk.

Information about the author: Konstantin Yu. Burmistrov, PhD in Philosophy, Deputy Director for Research, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaya St., 109240 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0687-2531
E-mail: kburmistrov@hotmail.com

For citation: Burmistrov, K.Yu. "'The First Poet of Siberia': Materials for the Biography of Georgy Maslov." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 148–167. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-148-167

Можно сказать, что поэту Георгию Владимировичу Маслову (1895–1920) повезло. Он не дожил до своего 25-летия, не напечатал при жизни ни одной книги, последние, наиболее важные для его творческого пути годы пришлись на период войн и смут… Но через сто лет после его гибели увидела свет книга, в которой собраны не только все известные его сочинения — стихотворения, поэмы, статьи, — но и многочисленные воспоминания и упоминания о нем, любовно и скрупулезно разысканные в архивах по всему миру. Книга эта, «Георгий Маслов. Сочинения в стихах и прозе. Материалы к биографии» (Омск, 2020), подготовленная В.В. Нехотиным и И.Г. Девятьяровой, издана Омским областным музеем изобразительных искусств им. М.А. Врубеля [16]. Кажется не случайным, что музей этот располагается в том самом здании (называемом Генерал-губернаторским корпусом), в котором находились канцелярия и кабинет Верховного правителя России адмирала А.В. Колчака и Совет министров Российского правительства. Та власть, на службе которой оказался в 1919-м Георгий Маслов.

Благодаря упомянутой книге[1] биография и творчество Маслова в наши дни перестали быть белыми пятнами, каковыми они оставались на протяжении десятилетий советского времени, когда хранители его рукописей (Ю.Г. Оксман, Е.М. Тагер) подверглись репрессиям, а сами рукописи — конфискации. Ведь едва ли многие имели доступ к первому собранию стихотворений Маслова, увидевшему свет в Беркли (Калифорния) в 1979 г. благодаря Глебу Петровичу Струве (1898–1985), поэту, литературоведу, лично знавшему Маслова в Петербурге [9]. Так или иначе можно предпо-

1 А также исключительно информативной статье Н.А. Богомолова в словаре «Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь» [1].

ложить, что к нашему времени прежде всего благодаря трудам безвременно ушедшего в 2022 г. Владимира Владимировича Нехотина собрано и опубликовано практически все написанное Георгием Масловым[2], а также теми, кто знал его, встречался с ним и решил о нем рассказать. Тем большее значение имеет публикация материалов о Маслове, по каким-то причинам не оказавшихся в поле внимания исследователей. Именно такие документы будут представлены в данной статье.

Уроженец Моршанска, Маслов вырос в Симбирске, в 1913-м поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, участвовал в работе Историко-литературного кружка имени Пушкина (Пушкинском семинарии) С.А. Венгерова (вместе с Ю.Г. Оксманом, Н.В. Яковлевым и др.), посещал (вместе с Л.М. Рейснер, С.А. Есениным, Вс.А. Рождественским и др.) «Кружок поэтов». Февральская революция помешала ему окончить университет: не сдав государственных экзаменов и не защитив кандидатское сочинение о лицейских стихах Пушкина, Маслов уезжает в Симбирск для участия в подготовке выборов в Учредительное собрание. В Петербург он больше не вернулся. Дальше были Симбирск, Самара, Уфа, Омск… и смерть от тифа в красноярской больнице 15 марта 1920 г.

«Самым талантливым среди нас был Георгий Маслов, — вспоминал Лев Валентинович Арнольдов (1894–1946), писатель, журналист, китаевед, в 1919-м служивший в Омске начальником департамента по делам печати, а затем директором бюро информации колчаковского МИДа. — Душа этого юного поэта, почти мальчика, который молод был даже для своей студенческой тужурки поверх защитных галифф, отошла в небытие в страдные дни отступления от Омска. Прирожденный мастер стиха, нежно и трепетно влюбленный в тридцатые годы прошлого века, он был бы украшением всероссийского литературного Пантеона, если бы не кровавая революция, не знавший пощады сыпняк» [15, с. 248–249]. О том, как проходила эта «эвакуация», а фактически — беспорядочное бегство из Омска, сохранилось немало воспоминаний. О «поездах мертвых» рассказывает в написанных сразу же, по горячим следам, заметках знакомый Маслова, писатель

2 «Практически все», поскольку остается вероятность того, что какие-то его статьи и стихотворения были опубликованы в не найденных до сих пор газетах и журналах, изданных в Симбирске, Омске и Томске в 1918–1919 гг.: к сожалению, подшивки этих периодических изданий представлены в библиотеках и архивах со значительными лакунами.

Вс.Н. Иванов (1888–1971), упоминая и о «литературном вагоне», устроенном в их составе после перевода сыпнотифозных в санитарный поезд [17, с. 50][3]. Возможно, тогда решилась и судьба брошенного в Красноярске Маслова. По словам Г.П. Струве, «при отступлении из Омска он заболел возвратным тифом и заразился сыпным тифом; как тяжелобольной, он был снят с поезда и положен в городскую Красноярскую больницу, где и скончался 14 марта 1920 г.» [9, с. 101][4].

Попробуем все-таки разобраться в послужном списке Георгия Маслова. Согласно «Хронике жизни» [16, с. 12–13; 1, с. 542], в июле 1918 г. в Симбирске он вступает добровольцем в Народную армию Комуча под командованием полковника В.О. Каппеля, участвует в работе по вербовке добровольцев, публикует пропагандистские статьи в местных газетах. Вместе с войсками Каппеля[5] отступает к Самаре, к ноябрю 1918 г. достигает Омска. В начале 1919 г. Маслов служит рядовым в Егерском батальоне 11-й дивизии (или — Егерском батальоне Ставки Верховного главнокомандующего). Как пишет Струве, «весной 1918 г., во время чехословацкого восстания на Волге, Маслов примкнул к антибольшевицкому движению, поступил в армию и ушел с нею на восток, через Бугульму и Уфу, до Омска <…>. В Омске <…> Г.В. служил рядовым в охране адмирала Колчака» [9, с. 100–101].

Вероятно, единственный документ, свидетельствующий о том, что Маслов служил «нижним чином в первой роте Егерского батальона при 11 дивизии», — это рапорт В.Г. Янчевецкого начальнику Особой канцелярии Штаба Верховного Главнокомандующего от 19 апреля 1919 г. с просьбой о переводе Маслова (а также художника Евгения Спасского (1900–1985)) на службу в Осведомительное отделение[6]. Если судить по этому документу, в апреле 1919 г. Маслов был рядовым Егерской роты 41-го Уральского полка в составе 11-й Уральской стрелковой дивизии. Именно в этом полку (в то время им командовал полковник Александр Владимирович Круглевский, впоследствии ставший начальником 11-й дивизии) имелась отдельная

3 О «теплушке беженцев», в которой ехал Маслов, сообщает и другой его знакомый писатель с той же фамилией — Вс.В. Иванов [16, с. 278].

4 Точная дата смерти Маслова — 15 марта.

5 Ср. статью Маслова о легендарном генерале Белой армии В.О. Каппеле (1883–1920), опубликованную в газете «Заря» (Омск. 1919. № 71. 3 апреля. С. 2) [16, с. 192–193]. Маслов вспоминает в ней о встрече с генералом в Симбирске.

6 РГВА. Ф. 39499. Оп. 1. Д. 35. Л. 172. Документ опубликован в: [16, с. 399].

егерская рота [5, с. 40]. Вместе с тем остается совершенно непонятным, почему военнослужащий данного подразделения в начале 1919 г. находился в Омске. Еще в конце осени 1918 г. 11-я дивизия выступила на фронт и в январе 1919 г. вошла в состав VI Уральского армейского корпуса. Весной 1919 г. дивизия приняла участие в наступлении, в ходе Бугурусланской, Белебеевской и Уфимской операций понесла тяжелые потери. 1 мая под Белебеем 41-й полк, перебив почти всех своих офицеров, сдался в плен в полном составе [3, с. 133–134]. Уже после переформирования в конце мая 1919 г. егерская рота в составе 41-го Уральского полка была развернута в батальон из трех рот… Таким образом, остается непонятным, к какому именно егерскому подразделению был приписан Маслов в апреле.

Составители «Хроники жизни» Маслова также утверждают, что Маслов служил в Егерском батальоне Ставки Верховного главнокомандующего (согласно Струве — в «охране Колчака») [16, с. 13; 6, с. 319]. Действительно, такое элитное подразделение существовало: Егерский батальон Ставки Верховного Главнокомандующего, с сентября 1919 г. Отдельный Егерский полк, затем Егерская дивизия. Однако этот батальон был создан для охраны Ставки подполковником Петром Ефимовичем Глудкиным (героем Белой борьбы в Приморье, убитым в июне 1922 г. в Никольск-Уссурийске) лишь летом 1919 г. Маслов просто не мог служить в нем в апреле, когда, согласно упомянутому рапорту, он должен был перейти из состава первой роты Егерского батальона при 11-й дивизии в Осведомительное отделение.

Так или иначе стараниями начальника Осведомительного отделения Василия Григорьевича Янчевецкого (псевд. Василий Ян, 1874–1954), дипломата, путешественника, разведчика, поэта и автора известных исторических романов, Маслов должен был быть переведен для службы в этой организации. На рапорте также стоит рукописная «виза» влиятельного в омских спецслужбах того времени начальника Особой канцелярии (Осканверх), ответственной за агитацию и пропаганду в войсках и среди населения, штабс-капитана П.Н. Зубова: «Просить о зачислении»[7]. Известно также, что в дальнейшей судьбе Маслова принял участие и Тарас Васильевич Бутов (1887–1967), секретарь министра финансов, затем помощник

7 О Зубове см. также: [10, с. 108]; ср.: [19, с. 290]. Подробнее о деятельности Осканверха и других органов пропаганды см.: [11; 2]. Ср. также рассказ об омских органах пропаганды в 1919 г. непосредственного участника событий Л.В. Арнольдова: [15, с. 149–155].

управляющего делами Совета министров правительства адмирала Колчака. Благодаря его ходатайству, Маслов был назначен помощником начальника политического отделения Особого отдела штабс-капитана В.И. Ильинского [13, с. 72]. Особый отдел был создан в мае 1919 г. замначальника колчаковского Пресс-бюро Б.А. Деминовым для активной борьбы с большевистской пропагандой в прифронтовой полосе и дезорганизации советского тыла с помощью штатных «резидентов», «агентов» и «вредителей». Вполне очевидно, что работа Маслова в подобных организациях, по понятным причинам не отраженная его биографами советского времени (а возможно им и неизвестная), была вовсе не безобидной и совершенно не соответствовала статусу простого «мобилизованного»[8]. Прав был друг Маслова, известный пушкинист Ю.Г. Оксман, говоривший, что «смерть избавила Маслова от ареста и возможного расстрела» [9, с. 101].

Можно предположить, что знакомство Маслова с Янчевецким выходило за рамки чисто служебного. Так, Янчевецкий собирался издать книгу стихотворений Маслова в задуманной им «Библиотечке» при газете «Вперед». Свидетельство этому обнаруживается в рассказе «короля сибирских писателей» Антона Семеновича Сорокина (1884–1928) [18] об эвакуации из Омска: «В вагоне первого класса, в салоне за столом сидят, закусывают, пьют вино, едят шоколад, разговаривают, как будто ничего не случилось. Георгий Маслов читал свои стихи. Книжка была куплена Янчевецким для издания... Сам Янчевецкий, немного пьяный, хлопал Всеволода Иванова[9] по плечу и говорил: — Не унывайте. И вас, и Четверикова[10] издадим в Японии. Очень хорошо! От чернозема вы! Как вы большевиков-то русскими сочными матерными словами жарите! Так и нужно. За все будет заплачено» [16, с. 113].

В воспоминаниях большинства современников Георгий Маслов представлен как чуть ли не насильно мобилизованный, фактически — угнанный белыми юноша, которого заставили им служить. Впрочем, так писали не все. Согласно В.Я. Зазубрину, «в колчаковщину в Омске появилась группа поэтов с “направлением”. Группа воспевала белое движение. Во главе ее сто-

8 Ср.: «...летом 1918 г. мобилизован... весною 1919 г. вторично мобилизован...» [20].

9 Всеволод Вячеславович Иванов (1895–1963), писатель и драматург, в 1919 г. в Омске работал в типографии «фронтовой» газеты Янчевецкого «Вперед».

10 Борис Дмитриевич Четвериков (1896–1981) — поэт-футурист, писатель, в 1919 г. также работал в Омске в газете «Вперед».

яли поэты: Ю. Сопов, Г. Маслов, Шестаков и др. Эти поэты писали о Ленине как о горилле, Колчака же воспевали, как спасителя отечества» [4, с. 12][11]. Возможно, самые подробные воспоминания о нем оставил поэт Леонид Мартынов (1905–1980), считавший Маслова своим учителем и посвятивший ему свою первую поэму «Арлекинада» (1920–1922)[12]. «Колчаковское время выдвинуло несколько, безусловно, талантливых поэтов-реакционеров, например: Георгия Маслова», — писал Мартынов в 1927 г. в газетном очерке «Литература в Омске за десять лет» [16, с. 329]. В 1932 г. арестованный по обвинению в контрреволюционной пропаганде и осужденный по делу так называемой «Сибирской бригады» Мартынов называет Маслова «колчаковским поэтом» и сознается на допросах, что читал вслух его стихи на подпольных собраниях [16, с. 360][13].

Как мы видели, отношение Маслова к происходящему никак нельзя назвать отстраненным. С самого начала, с Симбирска, он был добровольцем, в Омске же после службы в подразделении егерей (в охране Колчака) находился в самом центре агитационно-пропагандистской работы. Отрицательное отношение Маслова к большевикам совершенно очевидно и из его статей в симбирских газетах (например, «Славное имя» о генерале В.О. Каппеле), и из его последних стихов, составивших цикл «Путь во мраке (Дорога Омск — Красноярск. Январь – февраль 1920-го года)», а также сохранившейся в отрывках поэмы «Кольцо»:

Оставлена родной страною,
Погибла кучка храбрецов,
За Петербургом и Москвою
Пал окровавленный Ростов!
...

11 Отметим, что сам Зазубрин (наст. фамилия Зубцов) после Иркутского юнкерского училища также служил в колчаковской армии, а затем стал одним из основателей Союза сибирских писателей, много писал о Гражданской войне в Сибири, в 1928-м был исключен из партии, а в 1937-м расстрелян.

12 «Маслов был первым поэтом, с которым я встретился лицом к лицу...» — вспоминал Мартынов [16, с. 365].

13 О деле «Сибирской бригады» и «Альманахе мертвецов», составленной Мартыновым рукописной антологии поэтов-колчаковцев (Г. Маслова, Ю. Сопова и др.), см.: [8, с. 191–197].

Они справляют пир бесовский,
В крови лаская красных дам,
И заключают в Брест-Литовске
Похабный мир на страх врагам...[16, с. 53][14]

Автором публикуемых ниже архивных материалов был Николай Васильевич Яковлев (1891–1981), литературовед, текстолог, библиограф. В 1915 г. он окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, был знаком с Масловым и по учебе, и по занятиям в Пушкинском семинарии. Впоследствии Яковлев работал в ИРЛИ, Главархиве и Книжной палате. С осени 1918 г. он руководил отделением Книжной палаты в Омске[15] и неоднократно встречался с Масловым, высоко ценил его творчество и собирал его публикации в местных (сибирских) газетах и журналах, переписывал их и сохранял. Именно благодаря Яковлеву до нас дошло многое из опубликованного Масловым в колчаковской периодике [16, с. 112–113].

Два текста Яковлева, относящиеся к Георгию Маслову, сохранились в фонде Сергея Игнатьевича (Исааковича) Бернштейна (1892–1970) в Отделе рукописей РГБ. Бернштейн известен как лингвист, библиограф, историк театра, один из основателей ОПОЯЗа, создатель Кабинета изучения художественной речи при Институте истории искусств и родоначальник российской аудиоархивистики (в 1920-е гг. им были записаны на восковые валики голоса А. Блока, А. Белого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, М. Волошина и др.), хранитель архива О.Э. Мандельштама. Яковлев и Маслов были знакомы с Бернштейном еще студентами: они были участниками Пушкинского семинария, а Бернштейн (закончивший университет в 1916 г.) — библиотекарем семинария и председателем факультетского Библиографического кружка. Первый документ — письмо Яковлева Бернштейну о рукописном наследии Маслова, посланное им в июне 1920 г.

14 Опубл.: Наша газета (Омск). 1919. № 54. 13 октября. С. 2.

15 Отметим, что в то же время в Омске работал один из крупнейших русских книговедов, библиограф и литературовед, многолетний сотрудник (и летописец) Книжной палаты — Евгений Иванович Шамурин (1889–1962), с которым Яковлев (и Маслов?) наверняка был знаком. В январе 1919-го Шамурин служил начальником отделения печати Информационного отдела Штаба Верховного главнокомандующего, а с февраля — помощником начальника, обер-офицером для поручений и делопроизводства того самого Осведомительного отделения Осканверха, где служили Янчевецкий и Маслов. С весны 1919 г. он также работал завотделом редакции омской газеты «Русская армия».

[Яковлев Н.В. — Бернштейну С.И., 22.06.1920][16]

Многоуважаемый Сергей Игнатьевич!

При сем прилагается:

1) Аврора[17]

2) Дон-Жуан (Акт величайшего к Вам доверия)[18].

3) Копия статьи о Маслове, сданной Кауфману[19]. Полагаю, что такую именно информационную статью надо прочесть на Литерат[урном] Альманахе, в виде предисловия, т. как Маслов собравшимся будет совсем не известен. Прочесть же ее я просил бы Тынянова[20].

4) 88 стихотворений[21]

5) Арион (как видите, не пропали!)[22]

6) Переписанные Оцупом[23] стихи Маслова в 4 экз., доставленные В. Рождественским.

С ним мы к Вам и зашли, не дождавшись Вас в Доме Литераторов и решив, что Вы с Тыняновым уже были там до нас.

16 *Яковлев Н.В.* Письмо Бернштейну С.И., 22.06.1920 // ОР РГБ. Ф. 948. Карт. 82. № 56. Л. 1–2.

17 Маслов писал поэму «Аврора» в Омске с 26 апреля по 3 мая 1919 г. Первая ее версия была напечатана в омской газете «Заря» (1919. № 112. 29 мая. С. 2), вторая (содержащая небольшие отличия) увидела свет в пекинском ежемесячнике «Русское обозрение» (1921. № 3–4 (март–апрель). С. 1–3). Наконец, в 1922 г. в «кузминском» издательстве «Картонный домик» в Петербурге вышло библиофильски исполненное книжное издание поэмы с предисловием Юрия Тынянова. Владельцем и редактором этого издательства был брат С.И. Бернштейна — писатель и литературовед Игнатий Бернштейн (псевд. Александр Ивич).

18 Комедия «Дон Жуан», написанная в Омске в феврале 1919 г., была напечатана в мае того же года в 1-м (и единственном) выпуске томского сборника «Елань» (С. 2–7).

19 Имеется в виду статья Яковлева «Рано погибший поэт» [20], опубликованная в основанном А.Е. Кауфманом «Вестнике литературы» (Пг., 1920. № 7 (19). С. 15); перепечатана в: [16, с. 280–281].

20 8 июля 1920 г. Тынянов выступил с рассказом о Маслове и его стихах в «Живом Альманахе Дома Литераторов» (в Доме искусств). См.: [7, с. 592].

21 Составленная З.Н. Гиппиус хрестоматия «Восемьдесят восемь современных стихотворений» (Пг.: Огни, 1917), в которую вошли и три стихотворения Маслова (С. 6, 12, 49).

22 Сборник «Арион» (Пг.: Сиринга, 1918) увидел свет в октябре 1918 г., когда Маслов с отступавшими частями двигался от Симбирска в сторону Омска. В нем опубликовано 7 стихотворений Маслова, а также стихи его жены (Елены Тагер, писавшей под псевдонимом Анна Регатт) и друзей — Николая Оцупа, Вс. Рождественского, Вл. Злобина, Виктора Тривуса и др.

23 Николай Авдеевич Оцуп (1894–1958) был, вместе с Масловым и Рождественским, одним из лидеров университетского поэтического кружка (см. в воспоминаниях Вс. Рождественского и В.А. Злобина [16, с. 271, 275]).

Аврору и Жуана спишите как можно скорее (до четверга) и верните мне в канцелярию Книжной Палаты, Фонтанка, 20.

Статью о Маслове в «Искусство и Жизнь» завещаю писать Тынянову[24]. Вы ведь вряд ли соберетесь. А поэтам, Оцупу, Рождественскому, не след заниматься этим делом.

Прилагаются также:

№7) Воспоминания о Маслове Оцупа[25].

Итак, да будет у Вас редакция Комитета по увековечению памяти нашего друга.

[Подпись:] Н. Яковлев

22/VI — 20.

P.S. Материалы за пределы помещения редакции не выносить!!!

Летом 1920 г. Яковлев опубликовал уже упомянутую в письме к Бернштейну заметку о Маслове под названием «Рано погибший поэт» [20]. Однако незадолго до того им был послан Бернштейну совершенно другой текст о Маслове, так и оставшийся неопубликованным. Эта статья, «Памяти поэта», вовсе не похожа на ту сухую и чисто информационную заметку из трех абзацев, которая появилась в «Вестнике литературы». Она содержит личные воспоминания о встречах с Масловым в Омске, неизвестные факты его биографии, а также указания на то, где и когда были напечатаны в местной прессе его стихотворения. Почему Яковлев ее не опубликовал? Может быть, обнародование некоторых фактов омского периода жизни поэта показалось тогда излишним?

Так или иначе у нас нет оснований не доверять этим материалам, написанным другом и очевидцем. Мы узнаем, что по прибытии в Омск Маслов находился вовсе не на военной службе, но «нашел себе приют в земском отделе омского правительства». Рассказ Яковлева об этой его службе делает понятным единственное среди опубликованных воспоминаний сообщение Д.Д. Бурлюка о том, что «Маслов был мелким чиновником одного из “министерств”, я застал его дома в жалкой квартирке» [16, с. 286]. Бурлюк

24 Статья, видимо, не была написана, однако в 1922 г. Тынянов опубликовал небольшую вступительную статью к «Авроре».

25 Вероятно, текст не сохранился.

провел в Омске март 1919 г. (в апреле он был уже в Томске), а это значит, что в марте Маслов еще находился на гражданской службе. Можно предположить, что он служил в Земском отделе (или Отделе земского хозяйства) Главного управления по делам местного хозяйства Министерства внутренних дел Российского правительства. Возможно, какой-нибудь дотошный исследователь еще обнаружит среди сохранившихся документов этого отдела упоминание о Георгии Маслове[26]...

Из рассказа Яковлева мы узнаем и еще об одном факте: 29 мая 1919 г. Маслов уже нес караульную службу: Яковлев увидел в тот день на улице «длинную солдатскую фигуру с винтовкой на плече в полной походной форме и снаряжении, даже с котелком у пояса». Не тогда ли или чуть позже Масловым было написано стихотворение «На часах»: «Ночь проходит тревожно. / Немного устал стоять, / Но сегодня, очень возможно, / Придется стрелять...» [16, с. 50–51]? Это стихотворение, впервые опубликованное 6 сентября 1919 г.[27], появилось позже, в 1922 г. в издававшейся Вс.Н. Ивановым в меркуловском Владивостоке газете, с уточнением: «Из “Егерских песенок” Георгия Маслова»[28]. Не подразумевает ли это, что на тот момент он как раз и находился на службе в Егерском батальоне в Омске? В таком случае, очевидно, бюрократическая машина не сработала и рапорт от 19 апреля о переводе Маслова в штаб не получил хода... От Яковлева мы узнаем, однако, что к 25 августа, к моменту взрыва в резиденции Верховного правителя[29], Маслов уже был переведен «стараниями друзей» (В.Г. Янчевецкого?) «на другое, более безопасное, почти гражданское место». Среди шести погибших при взрыве был друг и сослуживец Маслова по Егерскому батальону, поэт Юрий Сопов[30]. Маслов написал статью-некролог памяти Сопова[31], известно также, что они вместе готовили к изданию сборник под названием «Егерские песенки». Окончив ускоренный курс школы прапорщиков, Сопов действительно служил в охране резиденции Колчака [6, с. 320][32], где, по всей видимости, какое-то время нес службу и Маслов (охранявший некий «гараж»)...

26 См.: ГАРФ. Ф. Р-141. Оп. 5, 6 («Отдел земского хозяйства», Омск, 1918–1920).
27 Наша газета (Омск). 1919. № 17. 6 сентября. С. 2.
28 Вечерняя газета (Владивосток). 1922. № 219. 7 февраля. С. 2.
29 См. об этом инциденте: [12].
30 См. о нем: [14].
31 Опубл. в № 189 «Сибирской речи» (от 18/31.08.1919) [16, с. 198–202].
32 О штатах команды (роты) конвоя Верховного правителя см.: [12, с. 165].

Таким образом, мы можем теперь внести определенные уточнения в омский период биографии Георгия Маслова. Прибыв в Омск в ноябре 1918 г., до апреля 1919 г. он находился на гражданской службе. На 19 апреля он уже числился в «первой роте егерского батальона при 11 дивизии». В конце мая он нес караульную службу (вероятно, как рядовой егерского батальона) при некоем «гараже» (возможно — гараже Верховного правителя или Совета министров). В августе — и вплоть до ноябрьской эвакуации — он снова на гражданской службе, по всей видимости, связанной с литературно-пропагандистской работой.

Памяти поэта[33]

I

В Красноярске умер от сыпного тифа поэт Георгий Маслов.

Он был еще очень молод, почти мальчик (родился в 1895 г.). Хорошо учился в Петербургском университете, читал серьезные доклады в семинариях (Пушкинском, проф. С.А. Венгерова) и кружках («Живого русского языка», проф. Щербы[34]); дружно работал с товарищами в Комитете «Пушкинского общества»; в тесном кругу так же, как и сам, юных поэтов, мечтал о создании нового поэтического направления «арионцев» ~~(Арион, 1918 г.)~~[35].

Захваченный с первых дней великой революцией, угощал в коридоре университетском солдат папиросами, а затем уехал работать в деревню, в родную[36] Симбирскую губернию. Летом 1918 г. в числе многих увлекся романтикой Учредительного Собрания и попал в цепкие лапы подлинной контр-революции[37].

Выброшенный осенью 1918 г. беженской волною на негостеприимный берег Иртыша, нашел себе приют в земском отделе омского правительства.

33 *Яковлев Н.В.* Памяти поэта // ОР РГБ. Ф. 948. Карт. 82. № 56. Л. 13–16.

34 Имеется в виду кружок, который организовал на историко-филологическом факультете лингвист, приват-доцент (с 1916 г. — профессор) Лев Владимирович Щерба (1880–1944).

35 Зачеркнуто автором.

36 Дописано автором, карандашом: «Моршанского уезда».

37 Имеется в виду поддержка Масловым власти Комитета членов Всероссийского Учредительного Собрания (Комуч), антибольшевистского правительства, власть которого в 1918 г. распространялась на территорию Среднего Поволжья, Прикамья и Южного Урала. Маслов поступил добровольцем в Народную армию Комуча.

— Георгий Владимирович, дайте справочку по Легостаевской волости, кричит ему из соседней комнаты добрейший заведующий отделом.

Георгий Владимирович, или просто Жорж, как зовут его канцелярские барышни, со скучающим видом направляется к шкафу, роется в нем минут пять и отвечает:

— На месте нет.

И, считая на этом свой долг архивариуса исполненным, поспешно возвращается на свое место и продолжает читать мне из-под стола, как из-под парты, стихи «Андрея Калачева» и какого-то «Сапунова», восходящих, по его словам, светил российской поэзии. Стихи недурны, хотя и нецензурны. Имена же оказываются очередной мистификацией.

Проходит полгода. Вся интеллигенция мобилизована Колчаком. Проходя мимо гаража, замечаю на часах длинную солдатскую фигуру с винтовкой на плече в полной походной форме и снаряжении, даже с котелком у пояса. Оборачивается, глаза детски расширяются:

— «Аврору» видели?![38]

Намеренно выдерживаю паузу:

— Видел.

— Ну, что?

Хочу продолжать в том же роде, говорить о замеченных погрешностях стиха, неясности некоторых мест, но не выдерживаю:

— Поздравляю! После поговорим.

24 августа в доме Колчака происходит взрыв. Стоустая молва приписывала его потом Иванову-Ринову[39], черносотенному казацкому атаману, метившему на место Колчака. При взрыве погибает стоявший в караульной команде молодой поэт Юрий Сопов, товарищ Маслова по поэтическому кружку и егерьскому батальону. Но самого Маслова к тому времени уже не было в егерях. Стараниями друзей он был переведен на другое, более безопасное, почти гражданское место. Но для того только, чтобы месяца два-три спустя быть эвакуированным со своим учреждением в Красноярск и там погибнуть от проклятого колчаковского наследия — сыпного тифа.

38 Поэма «Аврора» была опубликована в омской газете «Заря» 29 мая 1919 г. (№ 112. С. 2).

39 Павел Павлович Иванов-Ринов (1869 – после 1925) — генерал-лейтенант (1919), атаман Сибирского казачьего войска, один из наиболее известных военачальников Белой Армии в Сибири и на Дальнем Востоке. Летом 1919 г. — командир Отдельного Сибирского казачьего корпуса. Находился в напряженных отношениях с адмиралом Колчаком.

Проходит тревога,
Венчает усталость
Мои сумасшедшие дни.
Любившая[40] много
Душа отпылалась,
Теперь отдохни.

II.

Уже первые поэтические опыты Маслова определенно обещали — стихи, читанные друзьям в перерывах между лекциями, потом на вечерах «молодой поэзии», потом печатавшиеся в «Богеме», «Рудине» (1915–16 г.г.)[41], в хрестоматии З. Гиппиус «88 современных стихотворений (1917 г.), в сборнике «Арион» (1918 г.).

В Сибири же Маслов рос день ото дня, месяц от месяца, на глазах друзей. Кроме многочисленных мелких стихотворений, печатавшихся преимущественно в омских газетах и журналах, написал поэму «Аврора», задумал и частью выполнил ряд маленьких комедий (судя по названиям — в pendant к Пушкинским «маленьким трагедиям»). Начал и в первой части почти закончил роман, оставшийся ненапечатанным[42]. Словом, пробовал свои силы почти во всех родах творчества. И эти пробы оказывались всякий раз настолько значительными, что дали ему в конце концов имя «первого поэта Сибири».

Преобладающие темы: любовь, поэтическое призвание, дружба, — лицейские темы Пушкина. Любовь — воспоминания о прежней подруге (Рука судьбы разъединила[43], Ясное солнце юга[44]), новое «больное» чувство (Как я смогу Вас успокоить[45], Улыбка[46]), «солдатские» увлечения (О, муза, как не смело...). Поэтическое призвание ясно осознано (Окончен день, как

40 В опубликованных вариантах — «горевшая». См.: [16, с. 42].

41 Стихотворения Маслова публиковались в «домашних» петербургских журналах семьи Л.М. Рейснер «Богема» (№ 4 за 1915 г.) и «Рудин» (№ 2, 3 за 1915 г.).

42 Ср.: «В сибирских, преимущественно омских журналах и сборниках, а прежде всего в газетах конца 1918 г. и в течение всего 1919 г. появилось до 35–40 произведений Маслова. Это, главным образом, мелкие стихотворения, но есть и комедия-поэма. Был начат и роман» [20].

43 Карандашом: «1916 г.».

44 Карандашом: «1917 г.».

45 Карандашом: «Ом[ск], конец 1919 г.».

46 Карандашом: «1915 г.».

все бесплодный[47]; Под наклоненными ветвями[48]; Мои стихи[49]). Послания друзьям: одно — классически-стройное, пушкинское (Теперь не к времени идиллии), другое — изысканно-неправильное (М.В.М.[50]). Есть проблески религиозности (Кольцо[51]), но преобладающее настроение — веселье, порой трагическое (Пора стряхнуть с души усталой[52], с эпиграфом из «Пира во время чумы»), порой «мальчишеское» (Уже закат румянится[53], а также пьесы в народно-солдатском вкусе).

Плодом последнего настроения явилась грациозная комедия-шутка «Дон-Жуан», где знаменитый соблазнитель, постаревший и ослабевший, принужден уступить место молодому поэту. Но лучшие вещи — те, в которых он воскрешает дорогие для него эпохи: стихотворение «Декабрист» и поэма «Аврора» (Аврора Шернваль, дочь финляндского губернатора, героиня Боратынского, жена Андрея Карамзина). Здесь поэт отдал свою лучшую дань вскормившей его русской культуре, здесь — его лучшее право на наше благодарное воспоминание о нем.

Н. Яковлев.

4 — VII — 20 г.

Москва.

P.S. От одной приезжей из Симбирска узнал, что матерьяльное положение Е.М. Тагер-Масловой затруднительно: у ней на руках маленький ребенок и мать[54]. Возникает мысль о пособии от Литер[атурного] Фонда. Поговорите, Сергей Игнатьевич, с Семеном Афанасьевичем[55], и пускай

47 Карандашом: «Симб. вестн. 1917».

48 Карандашом: «Омск 1919 г.».

49 Карандашом: «Пб. Весна 1916 г.».

50 Карандашом: «Мих. Вас. Маслову Омск 1919». (Михаил Васильевич Маслов — младший брат Георгия, химик; был вместе с семьей Масловых в Омске, жил в эмиграции в Шанхае).

51 Карандашом: «Омск 1919 г.».

52 Карандашом: «Омск».

53 Карандашом: «Омск».

54 Елена Михайловна Тагер (псевд. Анна Регатт, 1895–1964) — поэтесса, прозаик, переводчик. Участвовала в Кружке поэтов при Пушкинском семинарии в Петербургском университете. Супруга Г.В. Маслова (с 1916). Хранила рукописи мужа, пыталась их опубликовать. В 1922 г. была арестована и выслана в Архангельск, в 1938 г. осуждена на 10 лет (Колыма, Магадан), в 1951 г. осуждена в третий раз. Освободилась в 1954 г. Автор воспоминаний об А. Блоке, О. Мандельштаме, Г. Маслове. Дочь Маслова Аврора родилась в Симбирске в декабре 1918 г., поэт ее никогда не видел.

55 Семен Афанасьевич Венгеров (1855–1920), историк литературы, библиограф, директор Книжной палаты, председатель Литературного фонда. Руководитель Пушкинского семинария, лично знавший Маслова.

Вс. Рождественский, как наиболее близкий к ней, напишет запрос на эту тему.

Письмо ей и Денике[56] отправил.

Со времени тех трагических событий прошло уже более ста лет, но многое остается по-прежнему недостаточно проверенным, а то и попросту неизвестным. Это касается не только судьбы творческого наследия Георгия Маслова, но и в целом литературной жизни в областях, не находившихся в годы Гражданской войны под властью большевиков. В особенности это относится к Сибири и Дальнему Востоку. Не существует не только собрания книг и периодических изданий, вышедших в те годы на огромной территории (в которую можно включить и Маньчжурию), но и их хотя бы отчасти полной библиографии. Достаточно сказать, что из 19 известных наименований книг, изданных В.Г. Янчевецким в Омске в 1919 г. в серии «Библиотечка “Вперед”», на данный момент обнаружен... всего один (!) экземпляр одной (!) из них («Симфония Революции. 1919-й год» А.С. Сорокина)... Некоторые газеты, выходившие в это время в Сибири или Приморье, известны лишь по названиям, встречающимся в рекламных объявлениях. Так или иначе, архивно-библиографические разыскания в этой области наверняка обещают нам новые открытия.

Список литературы

Исследования

1 *Богомолов Н.А.* Маслов Георгий Владимирович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 541–542.

2 *Бучко Н.П.*, *Ципкин Ю.Н.* Агитация и пропаганда в политике антибольшевистских сил в Сибири и на Дальнем Востоке в годы Гражданской войны 1918–1922 гг. // Вестник Тихоокеанского государственного университета. 2014. № 3 (34). С. 213–222.

3 *Дублённых В.В.* Белая армия на Урале. Исторические справки частей и соединений. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2008. 385 с.

56 Борис Петрович Денике (1885–1941), историк, преподаватель I Симбирской мужской гимназии, в которой учился Маслов. В 1919 г. — профессор Омского политехнического института и Томского университета. Встречался в Омске со своим бывшим учеником.

4 *Зазубрин В.Я.* Сибирская литература 1917–26 г.г. // Художественная литература в Сибири (1922–1927). Новосибирск: Сибирский Союз Писателей, 1927. С. 11–16.
5 *Клавинг В.* Гражданская война в России: Белые армии. М.; СПб.: АСТ; Terra Fantastica, 2003. 640 с.
6 *Куликова Е.Ю.* Юрий Сопов в сибирской газете «Заря» (1919) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 4. С. 316–335. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-316-335
7 Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 1. Ч. 1. 766 с.
8 *Синюков В.В.* Александр Васильевич Колчак. Ученый и патриот. М.: Наука, 2009. Ч. 2. 231 с.
9 *Струве Г.П.* К истории русской поэзии 1910-х – начала 1920-х годов. Berkeley: Berkeley Slavic specialties, 1979. 177 с.
10 *Шевелев Д.Н.* Деятельность осведомительных и культурно-просветительных органов Российского правительства адмирала А.В. Колчака по объединению и координации антибольшевистской пропаганды: ведомственные и межведомственные совещания // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 341. С. 108–113.
11 *Шевелев Д.Н.* Журналы заседаний Совещания по делам печати как источник по истории организации государственной пропаганды Российским правительством адмирала А.В. Колчака // Документ в системе социальных коммуникаций. Томск: ТГУ, 2008. С. 317–323.
12 *Шишкин В.И.* Взрыв в усадьбе Верховного правителя 25 августа 1919 г. // Гражданская война в Сибири: матер. Всеросс. заочн. науч.-практ. конф. / под ред. Д.И. Петина, Т.А. Терехиной. Омск: Исторический архив Омской области, 2013. С. 161–173.
13 *Шишкин В.И.* Особый отдел управления делами Верховного правителя и Совета министров Российского правительства (май – декабрь 1919 г.) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2012. Т. 11. Вып. 8. С. 63–81.
14 *Штырбул А.А.* Дожить до сентября. Судьба поэта Юрия Сопова. Омск: ОмГПУ, 2015. 282 с.

Источники

15 *Арнольдов Л.В.* Жизнь и Революция: Гроза пятого года. Белый Омск. Шанхай: Книгоизд-во А.П. Малык и В.П. Камкина, 1935. 278 с.
16 Георгий Маслов. Сочинения в стихах и прозе. Материалы к биографии / сост. В.В. Нехотин, И.Г. Девятьярова. Омск: Тип. «Золотой тираж», 2020. 278 с.
17 *Иванов В.Н.* В гражданской войне (Из записок омского журналиста). Харбин: «Заря» М.С. Лембича, 1921. 137 с.
18 *Сорокин А.С.* Сочинения. Воспоминания. Письма. Тобольск: ОБФ «Возрождение Тобольска», 2012. 512 с.

19 *Устрялов Н.В.* Белый Омск. Дневник колчаковца // Русское прошлое. 1991. № 2. С. 283–338.
20 *Яковлев Н.В.* Рано погибший поэт // Вестник литературы. 1920. № 7 (19). С. 15.

References

1 Bogomolov, N.A. "Maslov Georgii Vladimirovich" ["Maslov Georgy Vladimirovich"]. *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers. 1800–1917. Biographical Dictionary*], vol. 3. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 1994, pp. 541–542. (In Russ.)
2 Buchko, N.P., and Iu.N. Tsipkin. "Agitatsiia i propaganda v politike antibol'shevistskikh sil v Sibiri i na Dal'nem Vostoke v gody Grazhdanskoi voiny 1918–1922 gg." ["Agitation and Propaganda in the Policy of Anti-Bolshevik Forces in Siberia and the Far East During the Civil War of 1918–1922"]. *Vestnik Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 3 (34), 2014, pp. 213–222. (In Russ.)
3 Dublennykh, V.V. *Belaia armiia na Urale. Istoricheskie spravki chastei i soedinenii* [*White Army in the Urals. Historical Information about Military Units and Divisions*]. Ekaterinburg, Ural Federal University Publ., 2008. 385 p. (In Russ.)
4 Zazubrin, V.Ia. "Sibirskaia literatura 1917–26 g.g." ["Siberian Literature, 1917–1926"]. *Khudozhestvennaia literatura v Sibiri (1922–1927)* [*Fiction in Siberia (1922–1927)*]. Novosibirsk, Sibirskii Soiuz Pisatelei Publ., 1927, pp. 11–16. (In Russ.)
5 Klaving, V. *Grazhdanskaia voina v Rossii: Belye armii* [*Russian Civil War: White Armies*]. Moscow, St. Petersburg, AST Publ., Terra Fantastica Publ., 2003. 640 p. (In Russ.)
6 Kulikova, E.Iu. "Iurii Sopov v sibirskoi gazete 'Zaria' (1919)" ["Yuri Sopov in the Siberian Newspaper 'Zarya' (1919)"]. *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 4, 2019, pp. 316–335. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-4-316-335 (In Russ.)
7 *Literaturnaia zhizn' Rossii 1920-kh godov. Sobytiia. Otzyvy sovremennikov. Bibliografiia* [*Literary Life of Russia in the 1920s. Developments. Opinions of Contemporaries. Bibliography*], vol. 1, part 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2005. 766 p. (In Russ.)
8 Siniukov, V.V. *Aleksandr Vasil'evich Kolchak. Uchenyi i patriot* [*Alexander Vasilievich Kolchak. Scientist and Patriot*], part 1. Moscow, Nauka Publ., 2009. 231 p. (In Russ.)
9 Struve, G.P. *K istorii russkoi poezii 1910-kh – nachala 1920-kh godov* [*On the History of Russian Poetry of the 1910s – Early 1920s*]. Berkeley, Berkeley Slavic specialties Publ., 1979. 177 p. (In Russ.)
10 Shevelev, D.N. "Deiatel'nost' osvedomitel'nykh i kul'turno-prosvetitel'nykh organov Rossiiskogo pravitel'stva admirala A.V. Kolchaka po ob"edineniiu i koordinatsii antibol'shevistskoi propagandy: vedomstvennye i mezhvedomstvennye soveshchaniia" ["The Activities of the Information and Cultural and Educational Russian Authorities

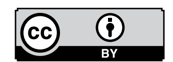
of Admiral A.V. Kolchak to Unite and Coordinate Anti-Bolshevik Propaganda: Departmental and Interdepartmental Meetings”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 341, 2010, pp. 108–113. (In Russ.)

11 Shevelev, D.N. “Zhurnaly zasedanii Soveshchaniia po delam pechati kak istochnik po istorii organizatsii gosudarstvennoi propagandy Rossiiskim pravitel'stvom admirala A.V. Kolchaka” [“Journals of the Meetings of the Conference on Press Affairs as a Source on the History of the State Propaganda Organized by the Russian Government of Admiral A.V. Kolchak”]. *Dokument v sisteme sotsial'nykh kommunikatsii* [*Document in the System of Social Communications*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2008, pp. 317–323. (In Russ.)

12 Shishkin, V.I. “Vzryv v usad'be Verkhovnogo pravitelia 25 avgusta 1919 g.” [“Explosion in the Estate of the Supreme Ruler on August 25, 1919”]. Petin, D.I., and T.A. Terekhina, editors. *Grazhdanskaia voina v Sibiri: materialy Vserossiiskoi zaochnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [*Civil War in Siberia: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference in Absentia*]. Omsk, Istoricheskii arkhiv Omskoi oblasti Publ., 2013, pp. 161–173. (In Russ.)

13 Shishkin, V.I. “Osobyi otdel upravleniia delami Verkhovnogo pravitelia i Soveta ministrov Rossiiskogo pravitel'stva (mai–dekabr' 1919 g.)” [“The Special Administrative Department of the Supreme Ruler and Council of Ministers of the Russian Government (May–December, 1919”]. *Vestnik Novosibirskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriia: Istoriia, filologiia*, vol. 11, no. 8, 2012, pp. 63–81. (In Russ.)

14 Shtyrbul, A.A. *Dozhit' do sentiabria. Sud'ba poeta Iuriia Sopova* [*Survive to September. The Fate of the Poet Yuri Sopov*]. Omsk, Omsk State Pedagogical University Publ., 2015. 282 p. (In Russ.)



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

SAYAT-NOVA'S OEUVRE IN THE LIGHT OF INTERPRETATION AND TRANSLATION BY V. BRYUSOV

© 2024. Luiza A. Gasparyan, Zaruhi G. Hayryan
Abeghyan Institute of Literature of the RA National Academy of Sciences,
Yerevan, Armenia
Received: March 27, 2023
Approved after reviewing: May 31, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: Each national literature is a part of national history. It presents the features of the national culture and the people who live and develop in specific cultural and traditional conditions. Each nation has its unique genius that sings the national beauty. Armenian ashug Sayat'-Nova's creativity has had a significant influence on Armenian literature. Sayat'-Nova, as a national poet, had created poetry with its genre subdivisions. We can consider such categories as spiritual, patriotic poetry, glamorous social poetry, and folk-gusan songs. The present research has been carried out along the lines of Sayat'-Nova's verbal creativity through the interpretive prism of theorists and literary critics with special reference to Valeri Brusov, who highlighted the exclusive richness of Sayat'-Nova's artistic devices, the peculiar features of his literary genre, style, and language. The article focused on the relevance of Russian-Armenian literary relations, which became particularly crucial with the publication of Valeri Brusov's anthology "Poetry of Armenia" in 1916. The outstanding Russian writer, critic, and translator has highly appreciated the exceptional richness of Armenian literature and interpreted each piece of verbal creativity with great accuracy. His opinion is that Sayat'-Nova name deserves to be a part of world literature. Armenian ashug has to stand next to the honored names and glorified works of Western literature.
Keywords: Russian-Armenian literary relations, Valeri Brusov, anthology "Poetry of Armenia," Sayat'-Nova, ashugh, Armenian literature, translation, critical interpretation.
Information about the authors: Luiza A. Gasparyan, PhD in Philology, Researcher, Abeghyan Institute of Literature of the RA National Academy of Sciences, 15 Grigor Lusavorich St., 0019 Yerevan, Armenia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6023-2861
E-mail: luisa.gasparyan83@gmail.com
Zaruhi G. Hayryan, PhD in Philology, Associate Professor, Abeghyan Institute of Literature of the RA National Academy of Sciences, 15 Grigor Lusavorich St., 0019 Yerevan, Armenia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7558-5889
E-mail: zara.hayryan@isec.am
For citation: Gasparyan, L.A., and Z.G. Hayryan. "Sayat-Nova's Oeuvre in the Light of Interpretation and Translation by V. Bryusov." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 168–185. (In English) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-168-185

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DAMRUI
УДК 821.19.0 + 821.161.1.0
ББК 83.3(5Арм)5 + 83.3
(2Рос=Рус)6 + 83

ТВОРЧЕСТВО САЯТ-НОВЫ В СВЕТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДА В. БРЮСОВА

Институт литературы им. М. Абегяна
Национальной академии наук, Ереван, Армения

Дата поступления статьи: 27 марта 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 31 мая 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-9-1-168-185

Аннотация: Каждая национальная литература является частью национальной истории. В ней представлены особенности национальной культуры и народа, жившего и развивавшегося в специфических культурно-традиционных условиях. У каждого народа есть свой гений, воспевший национальную красоту. Творчество армянского ашуга Саят-Нова оказало значительное влияние на армянскую литературу. Саят-Нова как народный поэт создал поэзию с ее жанровыми подразделениями. Мы можем рассматривать такие категории, как религиозно-патриотическая поэзия, гламурная социальная поэзия и народно-гусанские песни. Настоящее исследование проведено в русле словесного творчества Саят-Нова сквозь интерпретационную призму теоретиков и литературоведов с особым обращением к Валерию Брюсову, подчеркнувшему исключительное богатство художественных приемов Саят-Нова, особенности его литературного жанра, стиля и языка. В статье акцентируется внимание на актуальности русско-армянских литературных связей, которые приобрели особую остроту с изданием в 1916 г. сборника Валерия Брюсова «Поэзия Армении». Выдающийся русский писатель, критик и переводчик высоко оценил исключительное богатство армянской литературы и интерпретировал каждое произведение словесного творчества с большой точностью. По его мнению, имя Саят-Нова по праву должно войти в мировую литературу. Армянский ашуг должен стоять рядом с почитаемыми именами и прославленными произведениями западной литературы.

Ключевые слова: Российско-армянские литературные связи, Валерий Брюсов, антология «Поэзия Армении», Саят-Нова, ашух, армянская литература, перевод, критическая интерпретация.

Информация об авторах: Луиза Ареговна Гаспарян — кандидат филологических наук, научный исследователь, Институт литературы им. М. Абегяна Национальной академии наук, ул. Григора Лусаворича, д. 15, 0019 г. Ереван, Армения. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6023-2861

E-mail: luisa.gasparyan83@gmail.com

Заруи Геворковна Айрян — кандидат филологических наук, доцент, Институт литературы им. М. Абегяна Национальной академии наук, ул. Григора Лусаворича, д. 15, 0019 г. Ереван, Армения. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7558-5889

E-mail: zara.hayryan@isec.am

Для цитирования: Гаспарян Л.А., Айрян З.Г. Творчество Саят-Новы в свете интерпретации и перевода В. Брюсова // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 168–185. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-168-185

Sayat'-Nova's creativity had significant and profound roots in Armenian literature [1], as well as its unique place in the cultural-traditional heritage, aesthetics, and literary values of world literature [2]. In this connection, Sayat'-Nova's life and creativity made a unique impact not only on the Armenian literary circles but also on Russian and Western experts of verbal creativity, who appreciated and evaluated the Armenian writer and initiated the translation of its best pieces of verbal creativity into Russian, English and other languages.

According to Russian theorists [3; 4; 5; 6; 7; 8] the parallel between the original and the translation can be established not only by conveying the form and the content but also by portraying the impressionistic feelings. Both the reader of the original and the reader of the translation should understand the internal implicit context of the work, its atmosphere, and spirit; in other words, the essence of the original and its impact on the reader's lifestyle. Consequently, the quality of translations should be judged not so much by the number of successfully equivalent transpositions of the original, but how the translators managed to achieve the unity of content and form, objective and subjective and to convey the gist of the utterance. Not less important is the lingo-cultural communication of people and their mutual relations in the spheres of art and literature.

Being a complex mental procedure, the translation process presupposes multifaceted strategies involving the linguistic and extra-linguistic awareness of the practitioner, profound contextual interpretative capacity and the possibility of interconnecting two cultures: the source culture and the target culture [9; 10; 11; 12].

The research aims to shed light on some aspects of V. Brusov's critical interpretations and translation mechanisms of the Armenian ashugh — Sayat'-No-

va's artistic lyrics, which took their honorable place in the anthology. Although many theorists discussed the essence of Sayat'-Nova's valuable artifacts, there is still a necessity to outline a special theoretical and practical framework in this sphere.

In this vein, the following objectives are set up:

- To underline the importance of Russian-Armenian cultural connections.
- To illustrate Sayat'-Nova's literary activity within the framework of Valeri Brusov's interpretation and draw parallels with other theorists.
- To analyze V. Brusov's translation mechanisms of culturally-marked units and expressions which will open new vistas for equivalent and adequate translation.
- To emphasize the relevance of Sayat'-Nova Studies in Armenian and World literary circles as a cultural heritage.

The comprehensive study of the fundamental principles and mechanisms of the art of literary interpretation and translation of Armenian literary works leads to the further development of the philological discipline, cross-cultural communication, philosophical literature, and literary relationships. The research materials were the Russian anthologies of Armenian poetry done by Russian Armenist, translator, and writer V. Brusov.

The research illustrates a detailed account of methodological treatment given to the data collected for the study, both in qualitative and quantitative terms. The qualitative research aims at revealing the extra-linguistic perspectives and factors of Sayat-Nova's era of activity and lifestyle: a particular social-political situation, historical events, communicative role or interaction by comparing, contrasting, cataloguing, and classifying the subject under study, seeking to comprehend the genre and epoch of the time. On the other hand, the quantitative method attempts to explain Sayat-Nova's artistic creativity by collecting data and analyzing it through the light of proficient experts' and theorists' interpretations. Consequently, it has a solid background for objective conclusion, which permits the researcher to predict outcomes.

Sayat-Nova

The Armenian literature of the 17^{th}–18^{th} centuries was abundant with impeccable literary gems [13], the predominant of which was poetry with its genre

subdivisions like: religious patriotic poetry, glamorous social poetry, and folk gusan songs [1; 15; 16]. The main types of folk (gusan — գուսան) songs were ashugh poetry. Ashughs were common people who wrote the lyrics for folk (gusan) songs, composed the music, and performed them in front of the public on folk holidays, weddings, ashugh competitions, etc. Ashugh poetry was especially the beloved genre of the common people, as it illustrated the human worldview and underlined the aesthetic taste of Armenian people. One of the famous Armenian ashughs of the time — Sayat'-Nova (Ill. 1) lived in the 18th century and wrote his lyrics simultaneously in three languages (Armenian, Georgian, and Turkish), which reflected the poet's humanism, cosmopolitan thinking, and artistic creativity. Sayat'-Nova was evaluated not only in Armenian society, but also in Georgia and the whole of Transcaucasus: he was chosen as the court poet of King Heraclius II. Sayat'-Nova preserved the valuable songs in his own manuscript named Davtar (Դավթար), which nowadays is kept in the National Museum of Literature and Art in Yerevan, Armenia [16; 17].

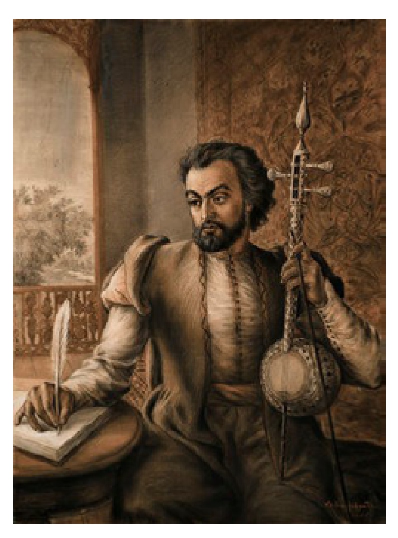


Illustration 1 — Sayat'-Nova: Rachya Ruhkyan, National Gallery of Armenia

Sayat'-Nova's poetic creativity was fundamental for the further development of the Armenian poetic genre, which organically combined the elements of folklore, church hymns, medieval Armenian songs, and folk-gusan lyrics, as well as the poetry of the Eastern people. Sayat'-Nova's poetry responded to the ques-

tions of both the intelligentsia and the common people and its sociopsychological, moral, and religious concerns. The characteristic feature of Sayat'-Nova songs is philanthropy. The theme of his songs revolved around love, its sweet sufferings, spiritual sensitivity, and passion. In his poetry woman had a divine image, high dignity, and an amazing charm and beauty (Ill. 2).



Illustration 2 — Grigor Sharbabchyan, National Gallery of Armenia

According to literary theorists, Sayat'-Nova embraced the scope of multilingual composition thus expanding the geographical area of Armenian ashugh fame from Constantinople to the Armenian Plateau, then to Tiflis, Isfahan, and its surrounding Armenian communities [16].

In Sayat'-Nova's poems, the feeling of love is associated with the sun, moon, stars, flowers, and precious stones, which contributes to a deeper manifestation of the poet's feelings. However, in his poems, the feeling of love is described not only in joyful colors and positive overtones, but there is a profound human suffering, sometimes with a vivid expression of sorrow and anxiety (Ill. 3).

Naturally, Sayat'-Nova's touching songs were translated in different languages and one of the first translations was done in 1851, when Iakov Polonskii with the help and assistance of Georg Akhverdyan translated some of ashugh's songs into Russian.

The most famous Russian translator of Sayat'-Nova's melodious songs was undoubtedly Valeri Brusov (Ill. 4). In his valuable and comprehensive anthology *Armenian Poetry from the Most Ancient Time to Our Days* published in Moscow, 1916, V. Brusov illustrated Sayat'-Nova's artistic creativity and translated twelve songs [18; 19].



Illustration 3 — Eduard Isabekyan, 1964; Armenia

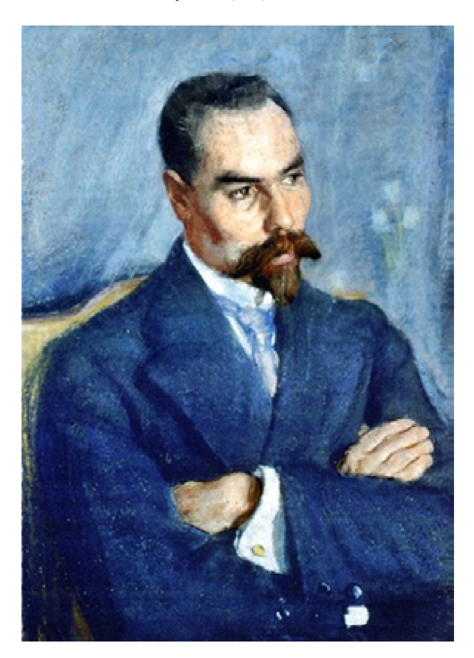


Illustration 4 — Portrait of V.Ya. Brusov: S.V. Malyutin, 1913; State Literary Museum, Moscow

In the constellation of Armenian ashugs, Sayat-Nova, a poet of the 18th century occupied its unique place. V. Brusov evaluated him as majestic and diverse, sensitive in Tyutchev's way, passionate as Musset. Russian theorist and poet considered Sayat'-Nova as one of those "first-class" poets who, by the power of their genius, ceased to be the property of a separate nation, but became the favorite of all nations. The name of Sayat'-Nova can rightfully stand next to the honored names and glorified creations of Western literatures [20] (Ill. 5).

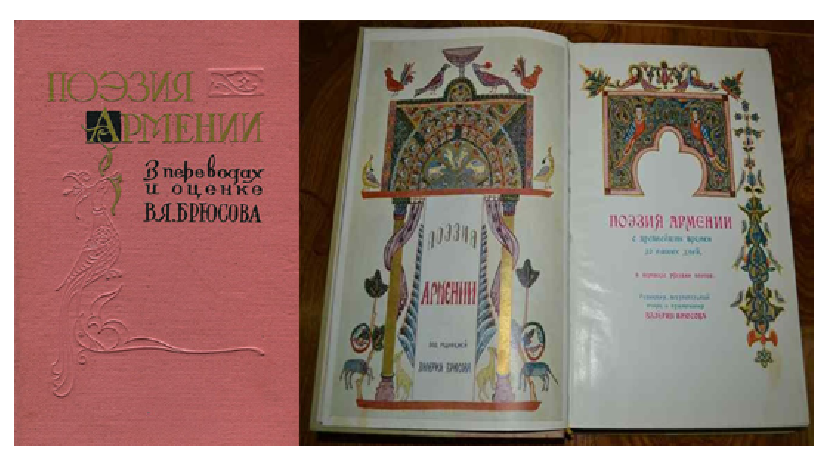


Illustration 5 — Edition of 1916, Poetry of Armenia, V.Ya. Brusov

Sayat'-Nova is the pseudonym of the poet. The father sent his little son to study the craft of a weaver, but from an early age the boy dreamed of becoming an ashugh: in his free time, he admired and listened to singers' competitions and learned to play different musical instruments, as *kamancha*, *chongur* and *tar*.

For some time, like his famous ancestor Nagharsh Hovnatan, Sayat-Nova served in the palace of King Heraclius II of Georgia. Later, he left a brilliant life at court and entered the monastery, took the holy orders, and became a married parish priest of Surb Nishana, in Agbad. This decision had multiple interpretations among historians and literary critics, still all the evidence came to prove that the event was associated with the poet's connection with the church and his faith in Christianity.

But even behind the monastery walls, Father Stepanos (Sayat-Nova) continued to write his melodic poetry and was inspired by public ashugh competitions. There is even a widespread assumption that he sometimes dressed in the

clothes of ashugh, secretly left the monastery, made his way towards Tiflis, and transferred his unique masterpieces to the people.

One cannot but observe that Sayat'-Nova's songs sometimes illustrate autobiographical nuances and one of the most striking examples is ashugh's reference to his parents and nationality: like in the songs number 65 and 69 [21]. The songs shed light on Sayat'-Nova's nationality and parents' origin by emphasizing that his native place was Tiflis (Georgia), his mother was from Havlabar (Armenian Havlabar), which even nowadays is the name of the major Armenian residential area in Tiflis and his father was from Aleppo, his religion is Christianity and he is Armenian.

Sayat'-Nova was in Tiflis on the day when the city was besieged by Persians. He, together with a crowd of people, prayed on his knees in the temple. The Persians demanded that everyone leave the church and convert the religion, but Sayat'-Nova answered with one verse which was illustrated both by V. Brusov and Ch. Dowsett, like:

Изъ храма, нѣтъ! не выйду я, не отрекусь я отъ Христа! [22]

I shall not leave the Church!
I shall not turn away from Jesus! [23]

A thorough analysis of Sayat'-Nova's songs reveals also some biblical allusions and quotations and interestingly these Christian allusions are not illustrated only in the Armenian language. Hence, in th no. 84 song Sayat'-Nova utters: *Whoever does not say "Jesus is God" / Even if his tongue gets tied, he would not repent.*

He was martyred and a marble monument was erected in this place, on which the dates of Sayat'-Nova's birth and death are carved.

Sayat'-Nova's Songs Translation

One cannot but observe that historical and cultural relations between people are multi-layered, full of fascinating events, and abundant with valuable historical and philological materials. In this connection, the process of translation is pivotal for bridging the gap between cultures and traditions. Any piece of verbal creativity is culture-oriented, which intertwines the identity of the nation, its spiritual values, and cognitive procedures. Of course, translation plays a key role in

popularization of the nation's literary treasury and Sayat'-Nova's melodic songs are no exception. One of the prominent Russian translations of Sayat'-Nova's songs is the great Russian poet of the 19th–20th centuries V. Brusov's translations, which were reflected in a unique anthology of Poetry of Armenia thus initiating the dynamic cultural relations between Russia and Armenia. Thanks to laborious and faithful work and of utmost devotion V. Brusov comprehensively and objectively illustrated Armenian poetry of all times to the Russian-speaking audience, which was highly appreciated by literary critics, poets, and aristocracy.

It was M. Gorki who recommended V. Brusov for originating and supervising the committee for translation of the Armenian poetry, as V. Brusov's translations were highly appreciated and famous in Russian society. He translated the works of Virgil, Dante, O. Wilde, and other classics.

By observing the Russian translations of Sayat'-Nova's songs, one cannot but feel the style and language of genius, who transmitted Sayat'-Nova's beautiful songs with the utmost care and accuracy. Let's introduce a couple of fragments of the original and Russian translation.

The first is the extract from the poem "I Will not Let Out a Sigh in My Life":

Լիզուտ շաքար, պռոշըտ ղանդ,
Ակռեքըտ մարքրիտ ալմաս է
Օսկու մեչըն մինա արած, աչկիրըտ
Ակնակապ թաս է:
Պատվական անգին ջավայիր,
լալ-Բադեշխան իս ինձ ամա...

Язык твой — сахар, мед — уста; а зубы —
жемчуг и алмаз;
Твой взор, — эмалевый сосуд, где
жемчуг, изумруд, топаз.
Ты — бриллиант! Бесценный лал
Индийских стран ты для меня!.. (song 1)

The second fragment is from the poem "Kamancha":

Ամեն սազի մեչըն գոված դուն թամամ
տասն իս, քամանչա.
Նաքազ մարթ քիզ կանա տեսնի, դուն
նըրա պասն իս, քամանչա
Ղաստ արա՝ Էլ լավ օրերուն Էգիվըն
հասնիս քամանչա.

Из всех людьми хваленных лир полней
звучишь ты, каманча!
Кто низок, не иди на пир: пред ним
молчишь ты, каманча!
Но к высшему стремись: весь мир всех
покоришь ты, каманча!

The comparative analysis of the original and translations has shown the dialectical unity of the usage of domestication and foreignization mechanisms to provide both the scientific and aesthetic approach to the utterance abundant with rhythmic organization, poetic image and cultural-traditional atmosphere. In the first extract Brusov preserved the rhythmical form and the poetic meaning of the song, where Sayat'-Nova elegantly compared the inner and outer beauty of his beloved woman: her manners and speech with sugar and honey, the teeth with pearl and brilliant, her gaze is like a unique jar decorated with precious stones from India. Though Sayat'-Nova's songs predominantly devoted to the description of his beloved's physical beauty and appearance, elegance, etc., he praised the worldwide concept of "beauty" and "aesthetics."

The Russian translation of the second song differs from its special rhythm flavoured with repetition of the transliterated culturally-marked unit — kamancha, the musical instrument.

Admiring the lyrics of the poet, Valeri Brusov emphasized that Sayat'-Nova managed to illustrate an inexhaustible variety of overtones in his songs. Almost everywhere the poet speaks about love, but how colorful its shades are in various poems, all these transitions from quiet tenderness to fiery passion, from despair to delight, from self-doubt to the proud self-awareness of the artist. Truly, Sayat-Nova can be called a "poet of shades." At the same time, how sharp, deep and juicy are the shades of Sayat'-Nova's songs flavoured with sweet charm and

painted with a thin and delicate brush [20].

Lexical borrowings of the original entered the Russian verse by transliteration, thereby emphasizing the national identity of the original. To reproduce the rich rhyming of ashugh songs, their charming melodiousness, V. Brusov chose the most significant, sonorous words, like քամանչա — каманча, նաբաթ — набать, սուսամբար — сусамбарь, so on.

It is worth mentioning that Sayat'-Nova's songs are abundant with cross-traditional intertextuality, with special reference to Eastern historical characters, legendary images, etc. For example:

Привѣтъ! ведь ты сильна, какъ тотъ ***Ростомъ, сынъ Зала****! — дочь царя?*

Or another fragment:

Съ чьмъ, милая, сравню тебя? — Все, все исчерпано давно.
Конь-Рашъ *изъ огненныхъ зыбей, степная лань ты для меня!* [23]

In this connection it is pivotal to underline a British Armenist Charles Dowsett's achievements in Sayat'-Nova Studies (*Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour,* a Biographical and Literary Study, by Charles Dowsett, *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium,* vol. 561) whose comprehensive scientific study is enormous. Embarking into laborious research on documentary facts, Ch. Dowsett carried out the profound historical-philological survey in the field and translated some Sayat'-Nova's songs. Due to the linguist's survey Sayat'-Nova's songs, illustrated in three languages, are like "cultural schizophrenia," but not in a pathological nature [23]. In other words, the songs are the miniature picture of the Caucasus lifestyle flavoured with culturally-marked units. For examples:

I am the jewel, worthy of a king's crown.
Like ***Shirin****, I am the beloved of* ***Ferhad****.*
From the very first I am the beloved of Sayat-Nova.
What you say is a different remedy [23].

Even the emperor (of Persia) did not arrange ***for Rustam son of Zal***
Such a betrothal and wedding for his own daughter, page 79.

In the first fragment, Sayat'-Nova illustrated the traditional folk story circle about "Khosrov and Shirin" and "Fehrad and Shirin." It was historian Sebeos, who first introduced faithful information about the Persian king Khosrov and his beautiful Armenian wife Shirin, a devoted Christian queen. If the history of Khosrov and Shirin is based on more historical and factual material, then Ferhad and Shirin's narrative has a folk oral tradition. Undoubtedly, the plot of the tragic love always attracts the reader's attention. Legends and many conversations have been woven about Fehrad and Shirin, which have bright and colorful nuances and overtones. In the passage, Sayat'-Nova made a parallel between his and Ferhad's love afflictions and unhappy ending. Alongside with analytical-literary interpretations, Ch. Dowsett translated some extracts from Sayat'-Nova's songs. On the one hand, the translator focuses on faithful translation procedures, on the other hand, he employs the method of domestication to make the ashugh's message more accessible to the reader and to maintain the naturalness of the translation, in a language perceptible to the English-speaking reader.

The intertextuality was organically introduced into the creative culture of the troubadour, giving a unique shine and charm, revealing the eternal fire of Sayat'-Nova's love. Intertextuality transfers original impulses to the context, revealing the creator's allegorical, inward message.

With great hope for the Armenian future prosperity and development, Brusov wrote his famous poems and creative works, like «К Армении» (1915) (Towards Armenia), «К армяном» (1916) (Towards Armenians), «Тигран Великий» (Tigran the Great), etc., where he praised the endurance, the will and the courage of the Armenian people despite the tragedy and cataclysmic periods in the history and soon the Armenians would overcome the disaster with the act of bravery.

Что бурю вновь преодолев
Звездой ты выйдешь из тумана
Для новых подвигов созрев.
«К армянам» (1916)

V. Brusov's lectures on Armenian Literature and Studies were essential for enhancing Russian-Armenian cultural, social, and political relations. He had warm connections with Armenian literary society and intelligentsia in Trans-

caucasia. He got acquainted with various Armenian authors, mainly Hovhannes Hovhannisyan, Felix Bakhchinyan, Alexander Shirvanzade, Srbuhi Lisitsyan, Derenik Demirchyan, and others.

Results and Discussion

One cannot fail to observe that Armenia is perceived as a quintessential bridge between East and West not only in the socio-cultural sphere, but also in historical and geopolitical order. Naturally the 18th-century Armenian ashugh Sayat'-Nova's artistic creativity embodies the whole palette of lingo-cultural peculiarities. Even nowadays the interpretation of Sayat'-Nova's style and language, rhythmical music genre, and his manner of musical instruments [24; 25] performance is on the agenda of literary and musical critics. In this vein, Sayat'-Nova's impeccable lyrics composed of different languages prove the unprecedented phenomenon — the universal singularity of his talent in creating rhythmic poetry gems and melodious music.

Dwelling upon further observation that the theorists do not doubt that Sayat'-Nova was not an average Provencal troubadour since he was an in-depth intellectual with elevated literary language and style. That was the reason that his masterpieces were close to an elite, well-educated readership and intelligentsia. Nowadays, his creative art and emotional melody are highly evaluated and quoted in different occasions [26].

The Armenian ashugh poetry reached its Golden Age thanks to Sayat-Nova, who had the power of penetrating the human souls through moral-philosophical and high humanitarian ideas. This fact was not neglected by Russian famous writer Valeri Brusov. His creation of The Armenian Poetry anthology accompanied with comprehensive critical analysis and the translation of Armenian poets, including Sayat'-Nova's lyrics, was a gigantic literary treasure. The anthology deepened and strengthened the intercultural relations between Russia and Armenia in the field of popularization and dissemination of Armenian and naturally Sayat'-Nova's literary heritage.

The analysis of Sayat'-Nova's poetry texture revealed the complex intertwinement of rhetorical, philosophical, and religious utterances flavored with unique language forms, stylistic devices and melodic overtones which make it difficult and challenging for translators. Researchers underlined that translation is an indispensible part of literary criticism [27; 28]. Embarked into the laborious

procedure of translation V. Brusov proved his exclusivity in this field and illustrated proficient and unrepeatable mechanisms.

Conclusions

Hence the present miniature study leads to the following conclusion:

- Sayat'-Nova's artistic creativity is highly evaluated by Russian and Western literary critics and is considered an indispensable part of world literature and aesthetics. Armenian literature attained significant achievements due to Valeri Brusov's Russian translations and literary evaluations which initiated the process of strengthening and enriching Russian-Armenian relationships.
- Sayat'-Nova's poetry passed the route of "Renascence" through Valeri Brusov's translations thus creating the dignified "afterlife" of ashugh's verbal creativity.
- Sayat'-Nova's talent was exceptional as he created his songs in three different languages belonging to different families: Armenian — Indo-European, Georgian — Kartvelian, and Turkish — Turkic. His songs remain as literary artifacts condensed with spirituality and wisdom and still need to be on the agenda of theorists and experts.
- Sayat'-Nova's songs are abundant with ethnographic realia referring to art and music, intertextuality, connotations, stylistic devices and rhythmical overtones, biblical and literary allusions which undoubtedly represent the cultural-traditional richness of the time. In this vein, V. Brusov proficiently created the dialectical unity of the translational mechanisms — local and foreign — to illustrate Sayat'-Nova's exceptional literary heritage.

Список литературы

Исследования

1 *Айрян З., Иванян Е.* Стихотворение Г. Алишана «Раздан»: поливариантность смыслов, интерпретаций, переводов // Научный диалог. 2020. № 12. С. 133–150. https://doi.org/10.24224/2227-1295-2020-12-133-150

2 *Алексеева И.* Введение в переводоведение. М.: Академия, 2018. 352 с.

3 *Алимов В.В.* Теория перевода: Пособие для лингвистов-переводчиков. М.: Ленанд, 2021. 240 с.

4 *Жаткин Д.* Художественный перевод и сравнительное литературоведение. М.: Флинта, 2019. 656 с.

5 *Казакова Т.* Практикум по художественному переводу. М.: Лань, 2016. 180 с.
6 *Кашкин И.* Для читателя-современника. М.: Сов. писатель, 1988. 560 с.
7 *Комиссаров В.* Теория перевода (Лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 248 с.
8 *Лилова А.* Введение в общую теорию перевода. М.: Высшая школа, 2020. 255 с.
9 *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 2019. 271 с.
10 *Мкртчян Л.* Саят-Нова в переводах В.Я. Брюсова. Ереван: Айастан, 1964. 420 с.
11 *Нелюбин Л., Хухуни Г.* История и теория перевода в России. М.: Изд-во МГУ, 2018. 139 с.
12 Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней — в переводах русских поэтов / под ред. В. Брюсова. Ереван: Айастан, 2016. 500 с.
13 Поэзия Армении с древнейших времен и до наших дней / под ред. В.Я. Брюсова. М.: Изд. Армянского комитета, 1916. 524 с.
14 *Сдобников В., Петрова О.* Теория перевода. М.: Восток-Запад, 2016. 448 с.
15 *Тарковский А.А.* Звезды над Арагацем. Ереван: Советакан грох, 1988. 236 с.
16 *Топер П.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2020. 252 с.
17 *Федоров А.* Основы общей теории перевода. М.: Высшая школа, 1983. 412 с.
18 *Asatryan A., Harutyunyan H., Khachatryan D.* Armenian Ashugh Art of the 18th century // International Journal of Innovative Technologies in Social Science. 2021. Vol. 4, № 32. P. 1–3. DOI: 10.31435/rsglobal_ijitss/30122021/7732
19 *Bakhchinyan F.* Armenia in Eduardas Mezhelaitis' Poetry // Review of Armenian Studies. 2020. № 1. P. 176–191.
20 *Dowsett Ch.* Sayat'-Nova: An 18th-century Troubadour: a Biographical and Literary Study. Louvain: Peeters, 1997. 507 p.
21 *Dum-Tragut J.* Armenian: Modern Eastern Armenian. London: John Benjamins Publ., 2009. 742 p.
22 *Hashemipour S.* Archetypal Heroes of The Epic of Kings and The Epic of Gilgamesh: Rostam and Gilgamesh are Mirroring Myths // International Journal of Linguistics, Literature and Translation. 2019. Vol. 2, № 3. P. 6–11. DOI: 10.32996/ijllt.2019.2.3.2
23 *Hovanessian M.* Les récits de nos vies atteintes: une histoire arménienne inconcevable. Paris: L'Harmattan, 2013. 308 p.
24 *Levonyan G.* Hay ašułner. Alexandrapol: Hratarakut'iwn "Širak" Gravačaṙanoc'i, Tparan Gēorg S. Sanoyeanc`i, 1892. 142 p.
25 *Levonyan G.J.* Ashughnery yev nranc arvesty. Yerevan: Haypethrat, 1944. 13 p.
26 *Lint T.M.V.* The gift of poetry: Khidr and John the Baptist as patron saints of Muslim and Armenian'āšiqs-ašuls // *Van Ginkel J.J., Murre-van den Berg H.L., Van Lint T.M.* (eds.). Redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the Rise of Islam. Leuven; Paris; Dudley: Peeters, 2005. P. 335–378.

27 *Navratil B.* Music in poetry and poetry in music: Tumanian's "Anush": PhD Dissertation. New York, 2015. 177 p.
28 *Yang X.* Sayat‘-Nova: Within the Near Eastern Bardic Tradition and Posthumous: PhD Dissertation. Los Angeles, 2016. 287 p.

Источники

29 *Абулова Е.А.* Великий песенный дар Саят-Новы // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2014. № 1, Ч. 1. С. 111–117.
30 *Henrik B.* Sayat‘-Nova: khakher. Yerevan: Yerevan State University, 1987. 241 p.
31 *Sevak P.Ṙ.* Sayat‘-Nova. Yerevan: Haykakan SSH GA Hrat, 1969. 183 p.

References

1 Airian, Z., and E. Ivanian. "Stikhotvorenie G. Alishana ‘Razdan’: polivariantnost’ smyslov, interpretatsii, perevodov" ["G. Alishan's Poem ‘Hrazdan’: Polyvariety of Meanings, Interpretations, Translations"]. *Nauchnyi dialog*, no. 12, 2020, pp. 133–150. https://doi.org/10.24224/2227-1295-2020-12-133-150 (In Russ.)
2 Alekseeva, I. *Vvedenie v perevodovedenie* [*Introduction to Translation Studies*]. Moscow, Akademiia Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
3 Alimov, V.V. *Teoriia perevoda: Posobie dlia lingvistov-perevodchikov* [*Translation Theory: A Guide for Linguists-Translators*]. Moscow, Lenand Publ., 2021. 240 p. (In Russ.)
4 Zhatkin, D. *Khudozhestvennyi perevod i sravnitel’noe literaturovedenie* [*Literary Translation and Comparative Literary Studies*]. Moscow, Flinta Publ., 2019. 656 p. (In Russ.)
5 Kazakova, T. *Praktikum po khudozhestvennomu perevodu* [*Manual of the Literary Translate*]. Moscow, Lan’ Publ., 2016. 180 p. (In Russ.)
6 Kashkin, I. *Dlia chitatelia-sovremennika* [*For the Contemporary Reader*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1988. 560 p. (In Russ.)
7 Komissarov, V. *Teoriia perevoda (Lingvisticheskie aspekty)* [*Translation Theory (Linguistic Aspects)*]. Moscow, Vysshaia Shkola Publ., 1990. 248 p. (In Russ.)
8 Lilova, A. *Vvedenie v obshchuiu teoriiu perevoda* [*Introduction to the General Theory of Translation*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2020. 255 p. (In Russ.)
9 Lotman, Iu. *Analiz poeticheskogo teksta* [*The Analysis of the Poetic Text*]. St. Petersburg, Prosveshchenie Publ., 2019. 271 p. (In Russ.)
10 Mkrtchian, L. *Saiat-Nova v perevodakh V.Ia. Briusova* [*Sayat-Nova Translated by V.Ya. Brusov*]. Erevan, Aiastan Publ., 1964. 420 p. (In Russ.)
11 Neliubin, L., and G. Khukhuni. *Istoriia i teoriia perevoda v Rossii* [*History and Theory of Translation in Russia*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2018. 139 p. (In Russ.)

12 Briusov, V., editor. *Poeziia Armenii s drevneishikh vremen do nashikh dnei — v perevodakh russkikh poetov* [*Armenian Poetry from Ancient Times to the Present Day — in the Translation of the Russian Poets*]. Erevan, Aiastan Publ., 2016. 500 p. (In Russ.)

13 Briusov, V., editor. *Poieziia Armenii s drevneishikh vremen i do nashikh dnei* [*Armenian Poetry from Ancient Times to the Present Day*]. Moscow, Izdatel'stvo Armianskogo komiteta Publ., 1916. 524 p. (In Russ.)

14 Sdobnikov, V., and O. Petrova. *Teoriia perevoda* [*Translation Theory*]. Moscow, Vostok-Zapad Publ., 2016. 448 p. (In Russ.)

15 Tarkovskii, A. *Zvezdy nad Aragatsem* [*Stars over the Aragats*]. Erevan, Sovetakan grokh Publ., 1988. 236 p. (In Russ.)

16 Toper, P. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovedeniia* [*Translation in the System of Comparative Literary Studies*]. Moscow, Nasledie Publ., 2020. 252 p. (In Russ.)

17 Fedorov, A. *Osnovy obshchei teorii perevoda* [*The Basics of the General Translation Theory*]. Moscow, Vysshaia Shkola Publ., 1983. 412 p. (In Russ.)

18 Asatryan, A., H. Harutyunyan, and D. Khachatryan. "Armenian Ashugh Art of the 18th Century." *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, vol. 4, no. 32, 2021, pp. 1–3. DOI: 10.31435/rsglobal_ijitss/30122021/7732 (In English)

19 Bakhchinyan, Felix. "Armenia in Eduardas Mezhelaitis' Poetry." *Review of Armenian Studies*, no. 1, 2020, pp. 176–191. (In English)

20 Dowsett, Charles. *Sayat'-Nova: An 18th-Century Troubadour: A Biographical and Literary Study*, vol. 561. Louvain, Peeters Publ., 1997. 507 p. (In English)

21 Dum-Tragut, Jasmine. *Armenian: Modern Eastern Armenian*. London, John Benjamins Publ., 2009. 742 p. (In English)

22 Hashemipour, Saman. "Archetypal Heroes of The Epic of Kings and The Epic of Gilgamesh: Rostam and Gilgamesh are Mirroring Myths." *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, vol. 2 (3), 2019, pp. 6–11. (In English)

23 Hovanessian, Martine. *Les récits de nos vies atteintes: une histoire arménienne inconcevable*. Paris, L'Harmattan, 2013. 308 p.

24 Levonyan, Garegin. *Hay ašułner*. Alexandrapol, Hratarakutʻiwn "Širak" Gravačaṙanocʻi, Tparan Gēorg S. Sanoyeanc`i, 1892. 142 p. (In Armenian)

25 Levonyan, Garegin J. *Ashughnery yev nranc arvesty*. Yerevan, Haypethrat, 1944. 13 p. (In Armenian)

26 Lint, Theo Maarten van. "The Gift of Poetry: Khidr and John the Baptist as Patron Saints of Muslim and Armenian'āšiqs-ašuls." Van Ginkel, Jan Jacob, Hendrika Lena Murre-van den Berg, and Theo Maarten Van Lint, editors. *Redefining Christian Identity. Cultural Interaction in the Middle East since the Rise of Islam*. Leuven, Paris, Dudley, Peeters, 2005, pp. 335–378. (In English)

27 Navratil, Beata. *Music in Poetry and Poetry in Music: Tumanian's "Anush": PhD Dissertation*. New York, 2015. 177 p. (In English)

28 Yang, Xi. *Sayat'-Nova: Within the Near Eastern Bardic Tradition and Posthumous: PhD Dissertation*. Los Angeles, 2016. 287 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DDFMIN
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

МОТИВ ВАМПИРИЗМА В РОМАНЕ О. МИРТОВА «МЕРТВАЯ ЗЫБЬ»: ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ

 Е.В. Кузнецова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 21 марта 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 мая 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-186-205

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/) в ИМЛИ РАН

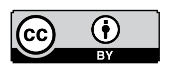
Аннотация: В статье рассматривается переосмысление в романе О. Миртова (Ольги Негрескул) «Мертвая зыбь» (1909) образов и сюжетных ходов романа английского писателя Брэма Стокера «Дракула» (1897) и в целом вампирического мифа, свойственного романтической и неоготической литературе. Узнаваемые клише, связанные с внешним обликом и способностями вампиров, проявляются на разных уровнях романа: на уровне подтекста в двусмысленных разговорах о крови, в описании внешности героев (красные губы, нитка красных коралловых бус на шее, бледность, изможденность), в характеристиках их поступков (физическое влечение мужчины к женщине сравнивается с тягой вампира к свежей крови, оно реализуется в виде садистского наслаждения, связанного с насилием: принуждение к близости, укусы в шею, побои, щекотание). Данные художественные детали образуют сквозной мотив вампиризма. Обращение писательницы к вампирическому мифу обусловлено гендерной проблематикой романа. Перед читателем раскрывается картина психологического и сексуального вампиризма и вечного конфликта мужчины и женщины в андроцентричном социуме. В этой борьбе полов женщина, как правило, оказывается в роли побежденной и чаще всего погибает, а ее мучитель, как вампир, отправляется на поиски следующей жертвы. С помощью мотива вампиризма Негрескул осмысляет с точки зрения женщины табуированные в русской классической литературе темы насилия, секса и смерти, что позволяет ей выразить свое отношение к «женскому вопросу», «проблеме пола», концепциям эроса и платонической любви.

Ключевые слова*:* О. Миртов, О. Негрескул, Б. Стокер, Дракула, вампирический миф, гендерная проблематика, женское творчество.

Информация об авторе: Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6045-2162

E-mail: katkuz1@mail.ru

Для цитирования: *Кузнецова Е.В.* Мотив вампиризма в романе О. Миртова «Мертвая зыбь»: гендерный аспект // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 186–205. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-186-205



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

VAMPIRE MOTIF IN O. MIRTOV'S NOVEL *DEAD SWELL*: GENDER ASPECT

© 2024. Ekaterina V. Kuznetsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 21, 2023
Approved after reviewing: May 14, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/).

Abstract: The article discusses the reinterpretation in O. Mirtov's (Olga Negreskul) novel *Dead Swell* (1909) of the images and plot moves of the novel by English writer Bram Stoker *Dracula* (1897) and, in general, the vampiric myth peculiar to romantic and neo-Gothic literature. Recognizable clichés associated with the appearance and abilities of vampires manifest themselves at different levels of the novel: at the level of subtext in ambiguous conversations about blood, in the description of the appearance of the characters (red lips, a string of red coral beads around the neck, pallor, haggardness), in the characteristics of their actions (the physical attraction of a man to a woman is compared with the craving of a vampire to fresh blood, it is realized in the form of sadistic pleasure associated with violence: forced intimacy, neck bites, beatings, tickling). These artistic details form a cross-cutting motif of vampirism. The writer's appeal to the vampiric myth is due to the gender issues of the novel *Dead Swell*. The reader reveals the picture of psychological and sexual vampirism and the eternal conflict between man and woman in an androcentric society. In this struggle of the sexes, a woman, as a rule, finds herself in the role of the defeated and most often dies, and her tormentor, like a vampire, goes in search of the next victim. With the help of the motif of vampirism, Negrescul reveals and comprehends from the point of view of a woman the taboo themes of violence, sex, and death in Russian classical literature, which allows her to express her attitude to the "women's question," "the problem of gender," the concepts of eros and platonic love.

Keywords: O. Mirtov, O. Negreskul, B. Stocker, Dracula, vampiric myth, gender issues, women's creativity.

Information about the author: Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6045-2162

E-mail: katkuz1@mail.ru

For citation: Kuznetsova, E.V. "Vampire Motif in O. Mirtov's Novel *Dead Swell*: Gender Aspect." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 186–205. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-186-205

Творчество Олега Миртова (псевдоним Ольги Эммануиловны Негрескул, 1874–1939) сегодня остается практически неизвестным широкому читателю, хотя в начале XX в. этот автор принимал активное участие в литературной и театральной жизни России. Литературно-критическое наследие Миртова проникнуто острыми социально-историческими проблемами начала XX в. и прежде всего касается судьбы женщины в переломную эпоху.

Дебютный роман писательницы «Мертвая зыбь» вышел в 1909 г. в солидном журнале «Русская мысль» (кн. 8–12) [13]. Отдельным изданием роман был издан в следующем 1910 г. [15] и вызвал неоднозначную критику: первое крупное произведение начинающего автора упрекали в эклектичности, рыхлом повествовании, длиннотах, зависимости от образов романа М.П. Арцыбашева «Санин» (1907) и т. д. [1; 5; 8; 6]. Однако М. Горький отметил в письме к А.В. Амфитеатрову, что написан роман «не без таланта», и эта характеристика позже неоднократно повторялась в рассуждениях критиков [12].

В данной статье мотивно-образная структура и сюжетная схема романа будут рассмотрены в контексте гендерной проблематики, поэтому нам представляется уместным писать об авторе в женском роде, используя ее девичью фамилию. К тому же мужской псевдоним Ольги Эммануиловны не являлся загадкой и для ее первых читателей[1]. Роман Негрескул, несмотря на затянутость ряда сцен и шероховатость стиля, произведение смелое, оригинальное, а по затронутым проблемам даже знаковое для своего времени[2].

1 Основные сведения о жизни и творчестве О. Миртова (О.Э. Негрескул) см.: [16].

2 Не так давно вышло переиздание романа «Мертвая зыбь», что свидетельствует о том, что это произведение не теряет своей актуальности: [14]. Роман также привлекает внимание

Нестандартность романа во многом обусловлена своеобразной апроприацией неоромантических и готических элементов поэтики, актуализированных, скорее всего, под влиянием знаменитого романа Брэма Стокера «Дракула» (1897). После публикации в Англии книга Стокера выходит в США в 1899 г., а в начале XX в. с ней знакомятся и в России. Негрескул, вероятно, прочла это произведение в переводе на русский язык от 1902 г. [7]. Однако влияние образов Стокера на поэтику и идейное содержание романа «Мертвая зыбь» еще не отмечалось исследователями[3], а это воздействие представляется очень симптоматичным для становящейся женской прозы. В романе Негрескул аллюзии на «Дракулу» проявляются в виде *мотива вампиризма*, который и станет предметом нашего анализа и рассмотрения в гендерном аспекте.

Элементы вампирического романтического мифа, формирование которого происходило на протяжении XIX в., были собраны воедино и актуализированы Стокером. Важнейшими предшествующими готическими произведениями о вампирах была новелла Дж. Полидори «Вампир» (1819), хорошо известная в России, переведенная на русский язык и изданная в 1828 г. В.П. Киреевским, и новелла «Кармилла» Дж.Ш. Ле Фаню (1872), в которых мотив вампиризма вплетался в сложные любовные взаимоотношения. Отталкиваясь от находок своих предшественников, Стокер смог создать будоражащую историю о трансильванском (румынском) графе Дракуле, бессмертном злодее и вампире, перебравшемся в Англию из своего родового замка и начавшем охоту на молодых и красивых девушек, чтобы создать целую армию вампиров. Ему удается погубить юную красавицу Люси Вестенра накануне ее свадьбы, выпив из нее всю кровь и сделав ее вампиром. После этого он начинает преследовать другую жертву, бли-

исследователей. М.В. Каплун в статье «Фемининно-маскулинная образность романа О. Миртова “Мертвая зыбь”» рассматривает подробно систему персонажей, соотношение пар и любовных треугольников, а также психологию героев и приходит к выводу, что Негрескул делает шаг вперед в осмыслении гендерной проблематики, поднимает проблемы чувственной и платонической любви, взаимодействия разных психотипов мужчин и женщин друг с другом: «В романе нашли отражение основные принципы фемининно-маскулинного конструирования (от концепции духовной любви, дуализма и дионисийского эроса до женской истерической субъективации и кризиса патриархальности), которые вполне вписывались в литературно-критический гендерный дискурс эпохи модернизма, получивший отражение в различных литературно-гендерных типажах» [4, с. 22].

3 О рецепции романа «Дракула» в России в первой четверти XX в. см.: [7; 9].

жайшую подругу Люси, Мину Мюррей. Жених Люси, лорд Холмвуд, юрист Джонатан Гаркер (муж Мины), доктор Сьюард и охотник из Техаса Моррис совместно с профессором и специалистом по нечистой силе Ван Хельсингом в финале изнурительного преследования убивают вампира и его слуг.

Показательно, что взаимоотношения влюбленных пар в романе Стокера (Мина и Джонатан, Люси и Артур) просто идиллические: это уважительные и равноправные отношения благородных и образованных людей. А представление об отношениях патологических, созависимых и губительных оказывается вытеснено в область фантастики: готические сцены кровавого пиршества вампира описываются как ужасное насилие колдуна (мага, оборотня, служителя Дьявола) над беззащитной жертвой, погруженной в летаргический сон.

Успех романа во многом был связан с фабулой, основанной на шокирующей истории, полной тайн и загадок, а сам автор в духе позднего викторианства стремился выразить противостояние добра и зла, добродетели и порока. Но многие читатели Стокера, особенно его младшие современники, в духе нарождающегося и набирающего силы психоанализа почувствовали в его произведении завуалированное описание нездоровых отношений между мужчиной и женщиной, мучителем и жертвой, а также проявление табуированных в пуританской Англии тем секса и смерти. «Поцелуй вампира», смертельный укус в шею действительно можно интерпретировать как иносказательное описание сексуальной близости, имеющей извращенную притягательность для мужчины-вампира по причине полной власти над жертвой и в качестве кульминации приводящей женщину к последнему вздоху и физической смерти. В эпоху доминирования патриархальных ценностей (мужчина — господин над собственной женой) и семейного, экономического и политического бесправия женщин подобные представления о физической близости имели под собой реальную почву. Отметим, что противоборство полов в романе Стокера разворачивается в обе стороны: женщины-вампиры предпочитают питаться молодыми мужчинами, терзая их физически и губя их душу, а сцена нападения вампиресс на Гаркера в трансильванском замке Дракулы описана как сцена его сексуального обольщения[4].

4 Гендерная проблематика и сексуальные подтексты романа Стокера не раз становились предметом исследования в зарубежном литературоведении, например: [10; 11].

Таким образом, несмотря на свой фантастический сюжет, роман Стокера попал в самый нерв гендерных противоречий своего времени. И этот образно-эмоциональный потенциал вампиризма для рассуждения на болезненные темы борьбы полов, страстной, созависимой, патологической любви, физического и психологического насилия и сексуального влечения (как мужского, так и женского) верно почувствовала русская писательница Ольга Негрескул[5].

На первый взгляд «Мертвая зыбь» — произведение остро социальное и злободневное, наполненное скепсисом как по поводу старорежимной самодержавной России, спящей мертвым сном, так и по поводу «новых людей», революционеров, стремящихся к переменам. Но при внимательном прочтении содержание романа оказывается не просто шире заявляемой темы, а перемещается в иную плоскость. Под маской реалистического и политического произведения о жизни ссыльных в замкнутом мирке маленького северного городка скрывается мучительное раздумье о взаимоотношениях мужчины и женщины, о губительных, безвыходных ловушках, в которые приводит женщину страстная любовь. «Мертвая зыбь» представляется интересным свидетельством *женского взгляда* на такие болезненные вопросы времени, как гендерное неравенство, социальная и психологическая зависимость женщины от мужчины, насилие над ней в семейной жизни и в сексуальных отношениях.

В центре повествования находится история любви Андрея Силина и его жены Лизы. В ссылку они попали случайно (Лиза по просьбе знакомых хранила дома какие-то политические брошюры), к революционной работе оба равнодушны. Силин от скуки еще посещает собрания колонистов, а Лиза безвыходно сидит дома и мучительно ждет возвращения любимого мужа. Они познакомились, когда Лиза была совсем юной мечтательной семнадцатилетней девушкой, воспитанной любящим отцом. До знакомства

5 Можно предположить, что Негрескул была знакома и с русскими произведениями о вампирах, прежде всего фантастическими новеллами А.К. Толстого «Упырь» (1841) и «Семья вурдалака» (1839, дата первой публикации на русском языке — 1884). Но расставленные ею акценты указывают на воздействие скорее западноевропейской литературной традиции (Полидори, Ле Фаню, Стокер), в которой вампиризм, как правило, транслируется на взаимоотношения полов, ставится суррогатом извращенной любви-ненависти, тогда как у Толстого через вампиризм выражаются патологические семейные отношения: в «Упыре» бабушка чуть не доводит до смерти свою родную внуку, в «Семье вурдалака» вся семья, начиная с маленького внука, становится жертвой вампира-деда.

с Силиным у нее намечались отношения с идеалистом-интеллигентом Леонидом Моховым, который позже также окажется в ссылке в этом городе. Но эти отношения расстроились из-за ссоры отца Лизы с Моховым, и семь лет они не виделись. Отец всячески сопротивлялся выбору дочери, так как знал о похождениях Силина, считал его неподходящей партией, но вынужден был смириться, потому что Лиза практически умирала от разлуки с возлюбленным.

Предвестием дальнейших печальных событий становится отцовское проклятие брака дочери и нитка красных кораллов, которую она носит, почти не снимая, и которая ярко выделяется на фоне белой девичьей шеи и белого кисейного платья, как капли крови или следы от укусов. Эти, безусловно, готические мотивы и художественные детали возникают в самом начале романа, и в этом же белом платье и красных коралловых бусах Лиза появляется в заключительных сценах накануне своей смерти. Таким образом, завязка истории любви главных героев изначально несет романтические аллюзии на образ жертвы вампира (невесты вампира) и на трагическую развязку.

История Андрея Силина также в традициях романтизма начинается с предыстории, с рассказа о его отце — богаче, садисте и самодуре, испытывающем нездоровое влечение к совсем юным девушкам. Тем самым Негрескул вводит в подтекст романа мотивы рока, расплаты детей за грехи родителей и как бы намекает, что и на Андрее лежит отцовское проклятие. Отец Андрея с помощью ряда деталей представляется читателю в образе вампира: у него «красные, словно помазанные кровью губы» [14, с. 7]. Сравним эту отличительную и семантически нагруженную характеристику с описанием графа Дракулы у Стокера: «Его красный рот смеялся, острые белые зубы ярко блестели в лунном свете, когда он, оборачиваясь, поглядывал в сторону деревьев, за которыми лаяли собаки» [18, с. 381]. Силин-старший по сути покупает себе в жены юную, бесправную, кроткую, необразованную девушку из бедной мещанской семьи, которой еще не исполнилось шестнадцати лет. Подготовка к браку занимает всего две недели, в течение которых невесте по настоянию жениха шьют неприлично короткое, словно детское, кисейное платье, а сам он еле сдерживает свое нездоровое влечение к ней, но один раз, не устояв, *кусает ее в шею* во время поцелуя. Отметим, что «укус в шею» — важнейший архетип вампирического мифа, именно так

вампиры пьют кровь своих жертв. В тексте Негрескул этот эпизод описывается следующим образом: «Рассматривая *кровавый след чуть-чуть пониже уха*, он бормотал *красными, пьяно-блаженными губами*: — Смотри-ка... вишь ты!.. *бедненькая шейка*...»[6] [14, с. 9].

Первая брачная ночь молодоженов рисуется в виде мрачной сцены с криками и насилием над беспомощной и ничего не понимающей, словно завороженной жертвой: «Внезапно вставал, уходил в спальню, и снова вылетал оттуда *мучительный крик*, от которого вяли цветы в дорогих хрустальных вазах. Да, она помнит... помнит... *Целуя, грыз ее*. Приходил оттуда, из освещенной комнаты, шептал неясные слова, наслаждаясь тягостным стыдом, и болью, и тщетной, бессвязной мольбой. Слабел ум, слабело тело... *в полусознании*, сквозь сомкнутые веки, видела над собой *бледное, серьезное лицо*, *воспаленные отвисшие* губы, а дальше — лик, освещенный лампадкой; и думала, что не живет, и звала Матерь Божию...» [14, с. 10]. Отметим, что в момент физической близости с мужем молодая девушка чувствует себя умирающей или уже не живой, как и жертва вампира, она совершенно парализована, буквально загипнотизирована, что соответствует тому факту, что в романе Стокера Дракула владеет гипнозом и способностью лишать жертву собственной воли. В результате этого союза через несколько лет рождается Андрей Силин, крепкий здоровый младенец, который сразу начинает кричать, «властно раскрывая *жадный, красный рот*» [14, с. 6], а его кроткая мать умирает от родовой горячки, отуманенная любовью к новорожденному сыну. Отнимая жизнь у матери, Силин будто бы следует своей судьбе: губить любящих его женщин.

В экспозиции романа Негрескул активно прибегает к аллюзиям на образ вампира (ярко-красные губы отца и сына, их физическая сила, воздействующая на женщин, в том числе сила сексуального влечения, тяга к насилию). Автор словно дает понять читателю: Андрей Силин — сын вампира и сам будущий вампир в смысле определенного склада личности[7]. Вампи-

6 Выделение курсивом по тексту здесь и далее мое. — *Е.К.*

7 Роману Негрескул, несомненно, свойственен мотив любования Силиным, красивым и сильным, несмотря на осуждение его моральной нечистоплотности. Этот мотив был отмечен еще в рецензии В.Л. Львова-Рогаческого и может быть связан с мотивом *порочной обаятельности вампира и вампироподобного героя*, реализованным в романтической литературе, возникшей так или иначе под влиянием личности Дж.Г. Байрона. Стокер показательно отстранен от своего героя, воплощающего абсолютное зло. Негрескул же в художественном

ризм Силина проявляется в момент воссоединения с Лизой после разлуки: «Они увиделись, наконец, — Лиза и Силин; и… первая минута была странная. Совсем, совсем не то. *Кто-то чужой сжимал ее в объятиях. Кто-то чужой.* Ей казалось, что сквозь кожицу на его жадных, веселых губах *просвечивает кровь*, и в объятиях, чуть-чуть склонив голову, она смотрела на него с безотчетной робостью, которую он мысленно назвал милым, долгожданным смущением. <…> *Красные, жадные губы* весело целовали холодное, испуганное личико… *Красные, смелые… Тихонько и властно …*» [14, с. 61].

Сравним эту сцену со сценой из романа Стокера, описывающей со скрытым эротизмом взаимодействие вампира и его жертвы: «На кровати у окна лежал Джонатан Гаркер с красным лицом, тяжело дыша, будто без сознания. На другом краю кровати виднелся силуэт его жены — одетая в белое, она стояла и смотрела на стоявшего рядом с ней высокого, худого мужчину в черном. Лица его не было видно, но мы сразу по всем признакам узнали графа. Левой рукой он сжимал, отводя их в сторону, обе руки миссис Гаркер, а правой, взявши за затылок, пытался склонить ее голову к себе на грудь. Белая сорочка миссис Гаркер была запачкана *кровью*, тонкая струйка которой стекала по обнаженной груди мужчины, видневшейся сквозь его разорванную одежду. <…> Его глаза пламенели *дьявольской страстью*, широкие ноздри орлиного носа *хищно раздувались*, белые острые зубы клацали, как у дикого зверя, с *полных губ стекала кровь*. Резким движением он отшвырнул свою жертву на кровать и бросился на нас» [18, с. 384–385]. При всей разнице двух сцен (радостное свидание и кровожадное нападение) есть у них и сходство, проявляющееся как в образах крови, так и в эмоциональной трактовке: женщина *чувствует скрытую угрозу* в первом случае и женщина *подвергается прямой опасности* во втором случае. Можно сказать, что в романе Негрескул архетип вампира помогает выразить представление о чужой, неведомой части души Силина, неподвластной контролю и пониманию Лизы, которую она ощущает в нем.

отношении пытается «приблизиться» к Силину, проникнуть в его душу, понять такой тип человека. Схожий мотив «любования героем» можно наблюдать у Полидори, который был хорошо знаком с Байроном и очарован им. Как считается, Полидори при создании своего вампира вдохновлялся также автобиографическим романом бывшей любовницы Байрона Кэролайн Лэмб «Гленарвон» 1816 г., в котором красавец Гленарвон (лорд Байрон) развращает невинную молодую невесту Каланту (саму Кэролайн).

Оговоримся сразу, что, когда мы говорим о Силине как о вампире, речь не идет о какой-либо связи со сверхъестественным, с физическим бессмертием и кровопийством в буквальном смысле слова. Мотив вампиризма, проявленный через слова-сигналы, вплетается в реалистическое повествование, и трактовать его нужно иносказательно, как истязание на психологическом (подавление, скрытая агрессия, абьюз) и на телесном уровне (сексуальное насилие, принуждение к близости).

Кровь и красный цвет обретают в тексте особое, полисемантическое звучание. Красная горячая кровь, которая бурлит в теле Силина, — символ его здоровья и жизненности, но одновременно это указание на его вампирическую сущность, а значит, на самом деле он мертвец, бездуховное существо, интересы которого сведены к бесконечному питанию — многочисленным сексуальным связям с самыми разными женщинами, которые ему необходимы для поддержания жизнедеятельности. Чем больше сил и здоровья он чувствует, тем болезненнее и слабее становится его жена. Мучаясь от подозрений в неверности любимого мужа, Лиза тает на глазах, становится бледной, худой, страдает одышкой, головокружениями и обмороками, словно теряет кровь, как Люси Вестенра (физические симптомы болезни жертвы в результате «укуса вампира» Негрескул приводит в точности по роману Стокера).

Можно сказать, что Силин как бы выпивает из жены все соки, доводит до психического истощения, а она в своей всепоглощающей любви отдает ему себя *до последней капли крови*, хотя на словах он не желает видеть ее слез и страдания, пытается даже порадовать жену небольшими подарками, но раз за разом отправляется в запретные ночные загулы, словно вампир на свою охоту. Невротическая слабость и зависимость Лизы находит свое лексическое выражение в словосочетаниях, так или иначе варьирующих тему крови и красного цвета, — зашедшим в гости знакомым-колонистам Силин говорит о ее *малокровии*, стремясь поправить здоровье, сама Лиза намеревается кушать непрожаренное *мясо с кровью*, в момент физической близости с мужем ее ужасает страшное, словно маска, выражение его лица, отвисшая *красная губа*, его напор, которому она не может противиться, но чувствует себя беспомощной и раздавленной.

Любовные сцены в романе Негрескул описаны в стилистике готического романа: это какое-то страшное, неотвратимое, порабощающее со-

итие жертвы и палача, в момент которого мужчина себя не контролирует, он опьяняется женской плотью, словно сбрасывает с себя все человеческое, становится животным (хищником) или вампиром. Заметим, что вампир в романе Стокера — это оборотень, способный превращаться в волка. Таким образом, Негрескул весьма точно воспроизводит архетипы вампирического мифа в своем произведении, но гораздо прямолинейнее использует их для раскрытия гендерных противоречий, нежели Стокер, которого больше волновали онтологические проблемы противостояния злу, Дьяволу в обличии вампира и борьбы человека за бессмертную душу.

Негрескул делает два принципиальных шага вперед в трактовке этой проблематики: во-первых, Силин не является каким-то исключительным загадочным явлением, а во-вторых, Лизу мы не можем в полной мере назвать пассивной игрушкой в его руках, хотя она и терпит поражение, но свой путь выбирает она сама. На уровне романтических клише мы имеем дело с парой «Ангел» — «Демон». Ангелические, неземные, духовные черты личности Лизы неоднократно подчеркиваются, особенно в сцене ее смерти. А Силин, будучи маркирован как вампир, проявляет демонические черты (вампиры всегда считались служителями Дьявола, погубившими свою душу). Но данные устойчивые амплуа существенным образом усложняются и проблематизируются за счет ряда психологических нюансов и подробностей. Лизу нельзя считать невинной жертвой, как Люси Вестенра, так как она по-своему наслаждается своими душевными терзаниями, погружается в мучительный самоанализ (даже пишет самой себе письма), при этом от Андрея она отдаляется и закрывается все больше и больше, не упуская возможности сделать ему больно своими упреками и самим своим болезненным видом. Андрей также не является бессердечным чудовищем, он не может отделаться от чувства постоянной вины перед женой, испытывая душевный дискомфорт от своих загулов вполне искренне.

Андрей не единственный мужчина в романе, который представляется как вампир. Ближе к финалу повествования к Силиным приходят в гости другие ссыльные, и с ними вместе появляется толстый, с одышкой дядюшка одной из героинь романа, Афанасий Карпович. Описывается этот персонаж иронично: всю жизнь он прослужил сторожем-смотрителем в водолечебнице, а на старости лет решил узнать «настоящих людей», живущих ради дела революции, и поехал вместе с племянницей и ее гражданским мужем

Дмитрием в ссылку. Увидев бледную, худую, изможденную Лизу, этот старик под видом участия старается подойти к ней как можно ближе, наклоняется над ней, нарушая ее физическое пространство, даже целует в щеку на прощание. Между ним и Силиным происходит многозначительный диалог о перспективе лечения Лизы в его водолечебнице, в результате которого, по словам дядюшки, от нее «*ни капельки не останется*». А Силин договаривает фразу за него: «*Крови?*» [14, с. 291]. Мотив *потери крови и жизненной силы*, который вводит Негрескул в свое повествование, находит прямые параллели в произведении Стокера. Например, болезненное состояние Мины в результате нападения Дракулы описывается следующим образом: «— Когда миссис Гаркер пришла ко мне сегодня днем, она была не такая как прежде, — будто чай, разбавленный водой. <…> Мне не нравятся бледные люди, я люблю полнокровных, а из нее, казалось, *ушла вся кровь*» [18, с. 383]. Проникшийся к Лизе добряк Афанасий Карпович характеризуется подобными фразами как такой же вампир, как Силин, только скрытый, потенциальный. Как только в поле его зрения оказалась подходящая жертва, женщина, ослабленная духовно и физически, он проявляет свою вампирическую сущность, на лексическом уровне «проговариваясь» о крови.

Обратимся также к отцу Лизы. Это красивый, здоровый, моложавый мужчина, рано потерявший жену, больше не женившийся, но имеющий многочисленные романы. Лиза в разговоре с отцом справедливо замечает, что не моральные качества Андрея его не устраивают: он не отдал бы ее и самому безупречному мужчине. На наш взгляд, дело не только в родительской ревности. Отец Лизы тоже мужчина, а значит, он знает, что ждет женщину во взрослых отношениях. Пока Лиза находится с ним, она защищена от посягательств другого мужчины. Возможно, отец Лизы когда-то стал причиной ранней смерти его жены, матери Лизы, поэтому и стремится оградить дочь от рокового шага. Из этого следует, что в идейном поле романа Негрескул *любой мужчина трактуется* как *потенциальный вампир* по причине наличия в нем сексуального влечения к женщине, а также стремления чувствовать свою силу над более хрупким, слабым созданием, попавшим в зависимость от него. Любовь отца к дочери можно также рассмотреть в контексте вампирической нездоровой зависимости: потеряв ее, цветущий мужчина умирает в течение двух месяцев, словно вампир, лишенной своей пищи — свежей человеческой крови.

Из значимых мужских персонажей романа признаки вампиризма на образном уровне не проявляются только у Мохова, романтика и идеалиста, все еще продолжающего любить Лизу, хотя он также увлечен и Катей Брянцевой, одинокой ссыльной, молодой и порывистой девушкой. Катя тянется к Мохову, ей нравится с ним разговаривать, но в ее душе живет мучительная страсть к Силину. Несмотря на безнравственное поведение мужа своей подруги, она стремится быть с ним, испытать унижение, отдаться. Лишенный вампирических черт Мохов, способный любить женщину платонической любовью (он сам рассуждает об этом, обращаясь к образу голубого цветка Новалиса), теряет и вторую возлюбленную. Соединение Кати и Силина вынесено за скобки действия романа, но вполне можно предсказать, что после смерти Лизы они будут вместе. И снова повторится история мучительной связи вампира и жертвы: от влюбленной Кати скоро останется только тень. Однако преданный и безопасный Мохов не рассматривается ей как сексуальный объект и отвергается.

Таким образом, вампиризм мужчины трактуется Негрескул не только как сознательное психологическое или физическое насилие с его стороны или мучительная созависимая связь, но и как *неконтролируемая половая энергия, власть пола, сексуальность*, которая и притягивает, и губит женщину[8]. Живущий духовными интересами Мохов ведет бесплодное существование и сам рассуждает о себе как о потерянном для жизни человеке. Но и бездуховный Силин, находящийся во власти собственной и чужой плоти и крови, такой же мертвец (вампир по определению является «носферату», живым мертвецом). Подобный интерес к «проблеме пола» и дискурсу эротизма был вполне в духе идей, которыми жил русский модернизм. О власти полового влечения и о необходимости освящения плоти духом писали Д. Мережковский, Н. Бердяев, В. Розанов и другие, видя в этом гря-

8 В следующем романе писательницы «Яблони цветут» вампирические мотивы практически исчезают, они проявляются лишь несколько раз и уже служат для художественной характеристики женского персонажа, а не мужского. В романе, как верно отметила М.В. Каплун, часто подчеркивается «холодная отстраненность» взгляда Вари, главной героини, ее «недобрые», «злые», «холодные» глаза и рассеянный, неуловимый для собеседника, взгляд. Также упоминаются ее «красные, своевольные» губы, на которых даже выступает кровь в одном из эпизодов, связанных с соблазнением мужчины [3, с. 165]. В одной из сцен Моисей прямо говорит утомленной бессонной ночью Варе, что «у вас такой вид, будто вампир ночью сосал вашу кровь» [17, с. 168]. Таким образом, уже героиня-женщина, Варя, предстает в любовных отношениях и жертвой вампирической страсти, и вампиром одновременно.

дущее преображение человека и смысл любви. Однако Негрескул не показывает читателю выхода из сложившихся противоречий. «Плоть» и «дух» на уровне философских идеологем романа оказываются разделены, и автор не видит возможности их соединения.

Если вернуться к взаимоотношениям мужчины и женщины, то становится очевидным, что писательница указывает на безвыходность ситуации, в которой оказывается *любая влюбленная женщина*: в одиночестве без партнера Катя Брянцева мучается от истерических припадков, а в любви она неизбежно окажется жертвой и также обретет только страдания. Попадает в эту ловушку и проститутка Евлампия, причем это случается только тогда, когда ее связь с Силиным из приятного времяпрепровождения превращается в смысл ее жизни, когда она влюбляется в него жертвенной и страстной любовью. Отметим, что и Силин в паре с Евлампией проявляет вампирические черты (описание его лица как маски в сцене физической близости и болезненное насильственное щекотание партнерши) только тогда, когда понимает, что она его по-настоящему полюбила. Отсюда можно сделать вывод, что вампиризм — это не только природная черта мужчины, данная ему при рождении вместе с полом. Он проявляется и при благоприятных обстоятельствах. Либо это содействие порочных социальных институтов (случай матери Силина, зависимой и полностью бесправной, почти девочкой проданной замуж), либо психологическая зацикленность самой женщины под воздействием ее всепоглощающей любви к мужчине[9]. Избегают подобного порабощения героини, которых можно отнести к типу «новой женщины» и для которых любовь не может затмить разум и стать смыслом существования: рассудительная Софья, порвавшая с Дмитрием после разочарования в нем и в его деятельности, или активистка-революционерка Соколова.

Между историями отца и сына Силиных есть как сходство, так и существенная разница. В отличие от матери Силина, Лиза, вступая в брак, делает вполне сознательный выбор и даже идет наперекор отцу. В отношениях с Андреем она словно ищет той простой радости, физической энергии и здоровья, которых ей не хватает. Но гармоничных отношений не получается. Страдательная натура Лизы так и не открывается для радостей жизни,

9 И. Жеребкина приходит к выводу, что патологично-страстная влюбленность в мужчину у женщины зачастую является следствием ее бессубъектности, невозможности реализовать себя и свои желания, и становится способом эту субъектность проявить. См. подробнее: [2].

погружаясь в мир любовных грез и фантазий, а Силин, вполне искренний вначале, не может усидеть рядом с затворницей-женой и окончательно запутывается в своих интригах. Узнав о неверности супруга, Лиза переживает нервное потрясение, и ее парализует.

Рассказ об умирании Лизы напоминает агонию Люси Вестенра: словно обескровленная вампиром, она утрачивает плоть и бренное тело, а последним угасает разум. Лиза превращается в чистый дух, тогда как Андрей символизирует торжество плоти. Сцена их последнего физического соприкосновения, когда Лиза уже разбита параличом, снова описывается как «поцелуй вампира», добившегося заветной цели — смерти жертвы в его объятиях: «Вот так, в его объятии она забудет все… все… Даже хорошо, что она такая *слабенькая, холодная, безжизненная*… Он оживит ее… он оживит… Это *истинное наслаждение — охватить ее всю своим горячим, сильным телом*… Побледневшее лицо прильнуло к ее лицу, и *нижняя красная губа бессильно отпала*… Мелькнула белая полоска закатившихся глаз… Сквозь сомкнутые веки он не видел, как в последнем, *смертном ужасе* расширились ее зрачки, и крик, словно вырвавшийся из его собственного рта — ибо губы их на мгновение прильнули, — *неожиданный крик ужаса* заставил его опомниться. С грубой силой упершись ладонью в его лицо, она оттолкнула его от себя, словно *чудовищную маску*. В ту же минуту сообразив, что она потеряла сознание, он усомнился — действительно ли она оттолкнула его?.. Быть может, ему только показалось, что она его оттолкнула» [14, с. 374].

Данный эпизод воспроизводится через восприятие героини, это она трактует ласку мужа как прикосновение к ней ужасного монстра, от которого надо защищаться. Оба супруга действуют бессознательно, не отдавая отчета в своих стихийных порывах, словно все человеческое исчезает и проявляется исконно-биологическое — хищник и жертва. Желание Силина «оживить» холодное тело жены можно истолковать как аллюзию на воскрешение жертвы вампира после физической смерти («отвисшая губа» как сквозной образ сопровождает практически все сцены сексуальной близости в романе и имеет параллели в классических произведениях о вампирах в литературе XIX в.). Можно было бы прочесть эту сцену как бред, проекцию ослабевшего и надломленного разума героини, но точно также ужасается силинскому лицу-маске и проститутка Евлампия. А на уровне сознания даже в последние минуты Лиза не обвиняет Андрея, так как он не погубил,

а подарил ей жизнь, ведь для нее жизнь как осмысленное существование заключалась именно в муже.

Мы видим, как по-новому (с углублением в психологию героев) разрабатываются Негрескул две концепции любви, каждая из которых оформилась ранее в романтизме. Первая — это любовь идеалистическая и возвышенная, головное порождение человеческого разума (женщина — неземное существо, ангел, недостижимый голубой цветок; мужчина — объект фантазий, средоточие всей душевной жизни). А второй тип любви — это темная физическая страсть, связанная с табуированной сферой желаний и закрепленная за вампирическим мифом (женщина воспринимается как объект непреодолимого влечения, сравнимого с вампирической жаждой крови, и описывается через телесные образы: волосы, грудь, кожа, запах и т. д., а мужчина наделяется характеристиками мучителя, монстра, покорителя, приносящего гибель, неспособного противостоять зову крови). Оба эти вида любви проявляются в художественной ткани романа Негрескул через обращение к произведениям предшественников — творчеству Новалиса и Стокера. И обе концепции любви развенчиваются, доказывают свою несостоятельность и ущербность на примере нескольких пар.

В вампиризме Силина, как и в душевном мученичестве Лизы, нет сознательного злого умысла, это стихийное проявление их натуры, приводящее к трагическому финалу. Негрескул рисует трагическую историю любви, основанную на психологических стимулах садизма и мазохизма, действующих в человеческой психике одновременно, что перекликается как с художественными открытиями Ф. Достоевского, так и с исследованиями З. Фрейда. Эта патологическая страсть воплощается в образе возлюбленного-вампира — притягательного и отталкивающего, мучителя и жертвы в одном лице.

Итак, в художественном мире романа «Мертвая зыбь» *мотив вампиризма* проявляется на образном уровне (*красные губы, кровь/малокровие, красные кораллы на шее, оттопыренная губа*) и уровне поступков (*укус в шею, сцены физической близости, связанные с подчинением женщины воли мужчины, жадные или мучительные поцелуи*). На уровне идей вампиризм объективирует патологические созависимые отношения мужчины и женщины в социальном, психологическом и сексуальном аспектах. При этом мужчина оказывается рабом физического влечения, а женщина — рабыней

истерической любовной страсти, и никто из пары не стремится разорвать болезненную связь. Негрескул смогла показать глубинную (архетипическую) матрицу взаимоотношений мужчины и женщины. Случай матери Андрея представляет собой пример вампирического истязания в самом крайнем проявлении. В истории любви Андрея и Лизы внешние обстоятельства патологической связи уже мягче (брак по взаимной любви, отсутствие прямого физического насилия в семье). Но итог остается одинаковым: женщина оказывается в роли жертвы и погибает.

Табуированные в русской литературе XIX в. темы физической страсти, мужского и женского влечения в литературе модерна нашли свое отражение в творчестве авторов-мужчин (Сологуб, Брюсов, Куприн, Арцыбашев и др.), но для женщины касаться этой проблематики было все еще рискованно. Вампирический (нео)романтический миф, в наиболее ярком виде воплощенный в романе «Дракула», оказался органичным для художественного решения представлений Негрескул о гендерных противоречиях ее времени, о неизбывной проблеме притяжения и отталкивания полов, о причинах невозможности воплотить гармоничные отношения между мужчиной и женщиной, плотью и духом.

Список литературы

Исследования

1 *Адрианов С.* Критические наброски // Вестник Европы. 1910. № 1. С. 379–385.

2 *Жеребкина И.* Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма. СПб.: Алетейя, 2020. 302 с.

3 *Каплун М.В.* Гендерная поэтика романа О. Миртова «Яблони цветут» // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 4. С. 156–177. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-156-177

4 *Каплун М.В.* Феномининно-маскулинная образность романа О. Миртова «Мертвая зыбь» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 32. С. 5–25. DOI: 10.17223/23062061/32/1

5 *Колтоновская Е.* О. Миртов // *Колтоновская Е.* Женские силуэты. Статьи и воспоминания (1910–1930). М.: Common place, 2020. С. 318–325.

6 *Львов-Рогачевский В.* Поворотное время // З.Н. Гиппиус: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент. А.Н. Николюкина. СПб.: РХГА, 2008. С. 310–332.

7 *Михайлова Т.М.*, *Одесский М.П.* Дракула Брэма Стокера // *Стокер Б.* Дракула / изд. подгот. Т.А. Михайлова, М.П. Одесский. М.: Ладомир, Наука, 2020. С. 559–651.

8 *Михайловский И.О.* «Арцыбашевщина» и социально-культурный контекст // Политическая лингвистика. 2011. № 3 (37). С. 236–240.

9 *Одесский М.П.* Явление вампира // *Стокер Б.* Дракула. М.: Энигма, 2005. С. 5–57.

10 *Bentley C.F.* The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's Dracula // Literature and Psychology. 1972. № 22. P. 27–34.

11 *Craft C.* "Kiss Me with those Red Lips": Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula // Representations. 1984. Vol. 8. P. 107–133.

Источники

12 Горький М. — Амфитеатрову А.В., 4 или 5 января 1910 г. URL: http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/pisma/pismo-1416.htm (дата обращения: 01.10.2021).

13 *Миртов О.* Мертвая зыбь // Русская мысль. 1909. Кн. 8. С. 4–55; Кн. 9. С. 152–204; Кн. 10. С. 3–62; Кн. 11. С. 3–74; Кн. 12. С. 7–79.

14 *Миртов О.* Мертвая зыбь. СПб.: Ленинград, 2012. 380 с.

15 *Миртов О.* Мертвая зыбь. СПб.: Прогресс, [1910]. 357 с.

16 Миртов О. // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 88–90.

17 *Миртов О.* Яблони цветут // Русская мысль. 1911. Кн. 11. С. 129–180.

18 *Стокер Б.* Дракула / изд. подгот. Т.А. Михайлова, М.П. Одесский. М.: Ладомир, Наука, 2020. 889 с.

References

1 Adrianov, S. “Kriticheskie nabroski” [“Critical Sketches”]. *Vestnik Evropy*, no. 1, 1910, pp. 379–385. (In Russ.)

2 Zherebkina, I. *Strast’. Zhenskaia seksual’nost’ v Rossii v epokhu modernizma* [*Passion. Female Sexuality in Russia in Modernism Era*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2020. 302 p. (In Russ.)

3 Kaplun, M.V. “Gendernaia poetika romana O. Mirtova ‘Iabloni tsvetut’.” [“Gender Poetics of O. Mirtov’s Novel ‘Apple Trees Are in Bloom’.”] *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 4, 2022, pp. 156–177. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-4-156-177 (In Russ.)

4 Kaplun, M.V. “Femininno-maskulinnaia obraznost’ romana O. Mirtova ‘Mertvaia zyb’.” [“Feminine and Masculine Imagery of the Novel ‘Dead Swell’ by O. Mirtov”]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no. 32, 2023, pp. 5–25. DOI: 10.17223/23062061/32/1 (In Russ.)

5 Koltonovskaia, E. “O. Mirtov” [“O. Mirtov”]. Koltonovskaia, E. *Zhenskie siluety. Stat’i i vospominaniia (1910–1930)* [*Female Silhouettes. Articles and Memoirs (1910–1930)*]. Moscow, Common place Publ., 2020, pp. 318–325. (In Russ.)

6 L’vov-Rogachevskii, V. “Povorotnoe vremia” [“Turning Time”]. *Z.N. Gippius: pro et contra* [*Z.N. Hippius: pro et contra*], comp., introd. article, comm. by A.N. Nikoliukin. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2008, pp. 310–332. (In Russ.)

7 Mikhailova, T.M., and M.P. Odesskii. “Drakula Brema Stokera” [“Bram Stoker’s Dracula”]. Stoker, B. *Drakula* [*Dracula*], ed. prep. T.A. Mikhailova and M.P. Odesskii. Moscow, Ladomir, Nauka Publ., 2020, pp. 559–651. (In Russ.)

8 Mikhailovskii, I.O. “‘Artsybashevshchina’ i sotsial’no-kul’turnyi kontekst” [“‘Artsybashevschina’ and Socio-Cultural Context”]. *Politicheskaia lingvistika*, no. 3 (37), 2011, pp. 236–240. (In Russ.)

9 Odesskii, M.P. “Iavlenie vampira” [“The Vampire Phenomenon”]. Stoker, B. *Drakula* [*Dracula*]. Moscow, Enigma Publ., 2005, pp. 5–57. (In Russ.)

10 Bentley, Christopher F. “The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker’s Dracula.” *Literature and Psychology*, no. 22, 1972, pp. 27–34. (In English)

11 Craft, Christopher. “‘Kiss Me with Those Red Lips’: Gender and Inversion in Bram Stoker’s Dracula.” *Representations*, vol. 8, Autumn, 1984, pp. 107–133. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DHEHUH
УДК 398
ББК 82.3(7Арг) + 82.3(7Мек)

СУДЬБЫ ИСПАНСКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ В НОВОМ СВЕТЕ

© 2024 г. А.Ф. Кофман
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 декабря 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 января 2024 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-206-245

Аннотация: В статье показано, какую трансформацию претерпели три испанских фольклорных жанра, перенесенных в Новый Свет потоками конкистадоров и эмигрантов, — романс, копла и десима. Традиционный испанский романс-моноримм фактически вымер; строфический новеллистический романс почти три века пребывал в латентном состоянии, пока не дал в XIX в. мощную поросль креольского романса. Рассмотрены особенности этого жанра в отличие от испанского романса, которые в целом определяются его лиро-эпической природой. Наиболее продуктивной и жизнеспособной в Новом Свете оказалась копла, самая распространенная форма так называемого «арте менор», искусства малых поэтических форм. Она нисколько не изменилась формально, однако, будучи жанром импровизационным, особо подверженным вариативности, накапливала новые содержательные элементы. На основе сопоставления испанских и американских вариантов продемонстрированы процессы целенаправленной вариативности и десимволизации; особое внимание уделено формированию мачистских мотивов. Десима, сложная строфа, рожденная в лоне испанской литературы, очень недолгое время бытовала в испанском фольклоре. В Новом Свете она возродилась именно как фольклорный жанр, стала жанром импровизационным, участником состязаний народных поэтов, чрезвычайно расширила свою тематику.
Ключевые слова: испанский фольклор, креольский фольклор, романс, копла, десима, глосса.
Информация об авторе: Андрей Федорович Кофман — доктор филологических наук, заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, заместитель директора, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3799-9343
E-mail: andrey.kofman@gmail.com
Для цитирования: *Кофман А.Ф.* Судьбы испанских фольклорных жанров в Новом Свете // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 206–245. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-206-245



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

THE FATE OF SPANISH FOLK GENRES IN THE NEW WORLD

© 2024. Andrey F. Kofman
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 12, 2023
Approved after reviewing: January 20, 2024
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article shows what transformation three Spanish folklore genres, transferred to the New World by streams of conquistadors and emigrants (romance, copla, and décima), underwent. The traditional Spanish monorim romance is virtually extinct; strophic novelistic romance remained latent for almost three centuries until it gave rise to the growth of Creole romance in the 19th century. The article considers the features of this genre, which are generally determined by its lyrical-epic nature, in contrast to the Spanish romance. The most productive and viable in the New World was copla, the most widespread form of the so-called "arte menor," the art of small poetic forms. It has not changed at all formally. However, being an improvisational genre, especially susceptible to variability, it has accumulated new substantive elements. Based on a comparison of Spanish and American variants, the article demonstrates the processes of targeted variability and desymbolization and pays special attention to the formation of machista motifs. Décima, a complex stanza born in the bosom of Spanish literature, existed for a very short time in Spanish folklore. In the New World, it reappeared as a folklore genre, became an improvisation tool, applicable in competitions of folk poets, and significantly expanded its themes.

Keywords: Spanish folklore, Creole folklore, romance, copla, décima, glossa.

Information about the author: Andrey F. Kofman, DSc in Philology, Head of the Department of Modern European and American Literatures, Deputy Director, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3799-9343
E-mail: andrey.kofman@gmail.com

For citation: Kofman, A.F. "The Fate of Spanish Folk Genres in the New World." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 206–245. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-206-245

Источник своеобразия

Речь пойдет о креольском фольклоре, который бытует на европейских языках, в данном случае на испанском, поэтому прежде всего необходимо обозначить место и голос креольского фольклора в многоголосье латиноамериканской народной культуры. Если мы с полным правом говорим, например, о русской фольклорной традиции, включающей в себя столь разнородные жанры, как былина и частушка, то говорить о латиноамериканской фольклорной традиции в принципе нельзя, а понятие «латиноамериканский фольклор» может существовать только в чисто географическом смысле как сумма всех фольклорных традиций и произведений, бытующих на просторах двух материков. Сумма же эта столь многообразна, что никогда не может быть сведена к единому знаменателю.

Выделяются три основных фольклорных пласта, восходящих к различным культурам — индейской, африканской и европейской, в основном испанской либо португальской, но также английской (территории Содружества), французской (Гаити, Гайана), голландской (Гвиана).

Индейский фольклор представлен бесконечным множеством традиций на сотнях языках. Говорить о нем в целом можно лишь в той же плоскости, в какой мы говорим о мировой литературе.

Афроамериканский фольклор бытует в отдельных зонах и на самом деле, вопреки сложившимся массовым представлениям, сохранился очень ограниченно и везде в тесном сочетании с элементами европейской культуры. Конечно, наиболее полно и самобытно он представлен в религиозных культах (вуду, сантерия, ньяньигос и др.) с их пантеоном африканских богов и в прозаических жанрах (предания, сказки); что же касается песен-

ного фольклора, то африканские культурные элементы присутствуют лишь в ряде песенно-танцевальных жанров и явлены по убывающей в ритмике, музыкальном инструментарии, тексте (так называемая ономатопейя, выкрики с включением слов на африканских языках) и в мелосе, чисто европейском во всех своих составляющих.

Креольский фольклор (речь далее пойдет исключительно об испаноязычном песенном фольклоре) отличен от упомянутых слоев по ряду важных позиций. Во-первых, он объединен общим языком. Во-вторых, он развивается на основе единого фольклорного субстрата — жанров и текстов, перенесенных в Новый Свет потоками конкистадоров и колонистов, о чем подробнее будет сказано ниже. В-третьих, он распространен во всех странах Испанской Америки, в том числе в зонах бытования индейского фольклора. В-четвертых, в разных странах континента креольский фольклор проходил сходные этапы развития, обусловленные сходными стимулами и причинами, он характеризуется общими типологическими чертами[1]. Все это позволяет говорить о существовании креольской фольклорной традиции.

К вопросу о самобытности креольского фольклора имеет смысл упомянуть о теории культурного синтеза, которая объясняет своеобразие латиноамериканской культуры взаимопроникновением трех упомянутых культурных традиций. Автор данной статьи в свое время подверг эту поверхностную теорию основательной критике [5]. Не место здесь воспроизводить аргументацию, направленную в первую очередь в область профессиональной литературы, но стоит отметить, что в массовых представлениях о креольском фольклоре теория культурного синтеза оставила очень глубокий след. На самом деле, если говорить о текстах песен, они в минимальной степени испытали воздействие африканских (об этом сказано выше) и индейских фольклорных традиций, разве что в очень редком использовании отдельных индейских образов; но в том, что касается стихотворной формы и художественных средств, никакого влияния тексты не испытали. Легко понять почему: прежде всего из-за языкового барьера, а также в силу того, что в процессе столкновения культур испанская активно доминировала. Зато аутентичный индейский фольклор испытывал на себе воистину разрушительное воздействие испанской традиции, в результате чего возник

1 О типологии креольского фольклора см.: [2].

узкий слой так называемого «метисского фольклора», представленного довольно ущербными, иногда двуязычными текстами.

Тогда читатель вправе спросить, чем же в таком случае обусловлено своеобразие креольского фольклора, если в отношении к нему культурный синтез — это миф? В ответ автор предлагает два встречных вопроса. Первый: можно ли отрицать самобытность литературы и фольклора США? И второй: чем тогда обусловлена их самобытность? Ведь Испания и Англия практиковали коренным образом различные типы колонизации Нового Света. Своей буллой от 1493 г. римский папа обязал католических королей христианизировать индейцев, поэтому испанцы включали туземцев, считавшихся подданными испанской короны, в орбиту своей цивилизации; англичане же миссионерской деятельностью вообще не занимались, туземцев подданными Англии не считали и просто вытесняли их с принадлежавших им земель. Фронтир, установившийся на западе США к XIX в., на самом деле установился двумя веками раньше, причем не только в пространстве, но прежде всего в сознании: они и мы, различные отстоящие друг от друга миры.

Ответ на первый вопрос очевиден, только невменяемый человек рискнет утверждать, что литература и фольклор США представляют собой региональный вариант британской культуры. Очевиден и ответ на второй вопрос: источником самобытности означенных культурных стратов, а также латиноамериканской литературы и креольского фольклора является сам факт трансплантации испанской и английской традиций в иную географическую, историческую и социальную реальность. Зарождающиеся местные литература и фольклор начинают отражать эту действительность и тем самым накапливают в себе новые художественные элементы, все более отдаляясь от исходных традиций. Креольский фольклор дает возможность проследить процесс становления нового художественного языка на примере трех жанров, перенесенных конкистадорами и колонистами в Новый Свет. Это два главенствующих жанра испанского фольклора XVI в., находившихся на взлете: романс и копла, и один маргинальный — десима. У каждого из этих трех жанров сложилась своя судьба на просторах Нового Света.

Романс

Романсу в Новом Свете сначала не повезло, зато к XX в. он отчасти наверстал упущенное уже в новом качестве. История же такова. Казалось

бы, грандиозная эпопея Конкисты, изобилующая невероятными по остроте и авантюрности сюжетами, несопоставимая с набегами Реконкисты, породит свое романсеро, но этого не случилось.

Почему не случилось в Испании, легко объяснимо: то была история иных, очень далеких земель, которая доходила до Испании в смутном виде. Что касается Нового Света, то сохранилось несколько свидетельств о том, что текущие события находили отклик в романсном творчестве. Одно из таких свидетельств оставил Берналь Диас дель Кастильо, автор знаменитой хроники «Правдивая история завоевания Новой Испании»:

> Однажды мы вместе с Кортесом взирали с вершины большой ку[2] Такубы на великий город и видели великую ку их Уйчилобоса, и Тателулько, и дворец, где мы когда-то разместились, мы видели с высоты весь великий город, и мосты, и дамбу, по которой бежали из города. И в этот момент Кортес издал глубокий горестный вздох, и было в нем куда больше скорби, прежде чем он поднялся на эту ку и скорбел об убитых за последние дни солдатах. Так и родился романс, какой частенько потом напевали:

En Tacuba está Cortés	В Такубе пребывает Кортес
Con su escuadrón esforzado,	со своим бравым войском,
Triste estaba y muy penoso,	был он печален и преисполнен болью душевной,
triste y con gran cuidado,	печален и угнетен,
una mano en la mejilla	так сидел он, одна рука на щеке,
y la otra en el costado.	Другая на боку[3].

Романсеро Конкисты не сложилось в Новом Свете по следующим причинам.

Народный эпос был продуктом средневекового мышления, а завоевание Америки происходило уже в Новое время, когда в общественном сознании, равно как и в сознании индивидуума, произошли существенные изменения, отражавшие наступление иной эпохи. Далее, испанский роман-

2 Ку — так Берналь называет пирамиды.

3 Díaz del Castillo Bernal. Historia verdadera de la conquista de Nueva España. Barcelona, 1975. Cap. CXLV.

серо был продуктом коллективного сознания, а в эпоху конкисты креольское население Америки было еще слишком малочисленным и рассеянным, чтобы можно было говорить о креольском коллективном сознании. Да и не мог развиться эпос среди небольших, достаточно обособленных друг от друга групп переселенцев. Традиционный испанский романс с моноримной структурой и ассонансными рифмами 8 abcbdb уже с начала XVI в. обнаружил признаки упадка, или, следуя терминологии А. Менендеса Пидаля [11, p. 82–83], вступил в «рапсодический период» своего существования, когда новые тексты в традиционной форме уже не появлялись, а старые, ранее интенсивно бытовавшие во всех слоях общества, постепенно «уходили» из верхних и средних слоев, сохраняясь как пережиток в крестьянской культуре. Этот процесс был обусловлен тремя основными факторами: падением эпической функции народной поэзии, коренными сдвигами в общественном сознании в XVI–XVII вв. и вхождением романса в сферу литературы. Здесь традиционный монорим обрел строфическую форму с точной рифмой (8 abcbefe), новую тематику и новый стиль со всем разнообразием художественных средств создания образности [12, p. 120–150]. Книжный строфический романс, в силу своей литературной природы, не был приспособлен для выполнения эпических функций. Наконец, рождение испанского романсеро было тесно связано с процессом этнической консолидации, который в Америке происходил много позже, в конце XVIII – первой половине XIX в., и совпал с процессом консолидации наций. Именно тогда и возродилась романсная традиция, но совершенно на иной основе.

В Латинской Америке традиционный романс постепенно вымирал, и ныне около двух десятков реликтовых текстов сохранилось в сфере детского и женского фольклора. До конца XVIII в. романсная традиция в Америке существовала как бы в «законсервированном» состоянии. Но в XIX в. во всех странах Испанской Америки появляется так называемый креольский романс, сформированный на основе литературного строфического романса и фигурирующий под самыми различными названиями: «романс», «корридо», «галерон», «трово», «лоа», «история» и др.; в одной только Мексике насчитывается свыше десятка наименований этого жанра [10, p. 49].

От традиционного испанского романса креольский отличается прежде всего своей лиро-эпической природой. Лирическое начало в креольском романсе выражается в наличии образа рассказчика, в личностных

оценках излагаемых событий, в постоянной и открытой апелляции к чувствам слушателей, в многообразных элементах индивидуальной экспрессии (восклицания, рефрены, эстрибильо), наконец, в общем приподнятом, «возбужденном» тоне повествования.

Ahora sufro sin medida,
Soy el ser más desgraciado
Porque mi madre ha muerto
Y huerfano me ha dejado.

Так сиротой я остался
Сам виноват я во всем.
Матушки образ любимый
В сердце пребудет моем [27, с. 212].
(Пер. П.А. Пичугина)

Escuchen, señores
Oigan el corrido
De un triste acontecimiento;
Pues en Chinameca
Fue muerto en mansalva
Zapata, el gran insurrecto.
Abril de mil novecientos
Diecinueve en la memoria
Quedarás del campesino
Como una mancha en la historia.

Сеньоры, печали
полна моя песня,
и струны гитары стонут:
убит в Чинамеке
изменой Сапата,
защитник и друг пеонов.
Год тысяча девятнадцать
Апрель месяц, день десятый.

Траурной в памяти нашей
Вечно будет эта дата [27, с. 230].
(Пер. П.А. Пичугина)

«Классические» образцы креольских романсов отличаются четкой композиционной структурой, включающей в себя следующие элементы: 1) обращение к слушателю; 2) указание места и времени действия и главного героя; 3) мотивировка поступков героя; 4) фабула; 5) прощание героя; 6) прощание с публикой, иногда в сочетании с самопредставлением сочинителя и певца:

Aquí terminan los versos
Y si han logrado gustar,
Son compuestos por Lozano,
Un coplero popular.

Вот и кончаются строки.
Если вы довольны ими,
Знайте, что сам я сложил их,
И Лосано мое имя [27, с. 215].
(Пер. П.А. Пичугина)

Иногда к этим элементам присоединяются и побочные: обращение певца к публике с целью привлечь к себе внимание, экспрессивные восклицания и комментарии певца для усиления эмоционального воздействия, биография и портрет героя и др. Информативность жанра и его максимальная приближенность к реальной действительности сказались на его языке и образности. Язык креольских романсов отличается простотой, ясностью, некоторой сухостью; не терпит длинных периодов и литературных украшений; редко использует диалектизмы и жаргонизмы и в то же время избегает книжной лексики. Стиль креольского романса чаще всего предельно информативен и лишен тропов: метафоры и сравнения почти никогда не употребляются, эпитеты — исключительно редко. Зато креольский романс питает большое пристрастие к диалогу и нередко создает тонкие речевые характеристики героев:

Fui a casa y dije a mi padre:
— No quiero ya estar contigo,
Quiero que me des mi herencia,
Voy a tomar mi camino.
— Recuerda, — dijo mi padre, —
No abandones a tus padres,
Porque el que es desobediente
Va como pluma en los aires.

— Я не хочу жить с тобою, —
Так заявил я отцу, —
Выдели мне мою долю,
Счастья искать я пойду.
— Помни, кто дом свой бросает, —
Так мне отец ответил, —
Теми играет судьба,
Как пушинкою ветер [27, с. 211].
(Пер. П.А. Пичугина)

По сравнению с испанским романсом тематика креольского романса намного шире и разнообразнее. Первые произведения этого жанра представляли собой баллады о знаменитых бандитах, смельчаках; и эта тема изгоя, противопоставившего себя обществу, и в дальнейшем осталась стержневой темой креольского романса, давшей целые циклы произведений. В процессе распространения жанра его тематика разветвляется и к концу XIX в. становится фактически всеобъемлющей: создаются романсы тюремные, крестьянские, религиозные; на сюжеты любовные, библейские, морально-дидактические; о катастрофах и стихийных бедствиях, о смертных казнях и самоубийцах, о научных открытиях и бытовых новинках, о достопримечательностях тех или иных местностей и об известных тореро.

Основным способом распространения креольских романсов (особенно в Мексике) с последней четверти XIX в. стали грошовые «летучие листки», выпускавшиеся несметными тиражами и мгновенно оседавшие в народе. Одновременно романсы распространялись устным путем — через профессиональных народных певцов, которые бродили по деревням и ма-

леньким городам и за небольшую плату в песенной форме излагали «последние новости».

Наивысшего взлета этот жанр достиг в Мексике в период мексиканской революции (1910–1917), породившей мощный корпус корридо, которые помимо информативной функции, оказались способны принять на себя эпическую функцию во всем ее объеме[4].

Корридо мексиканской революции сохраняют основные стилеобразующие черты креольского романса, в частности систему формул, организующих его повествовательную структуру, и выделяются только как широчайший тематический цикл, связанный с революцией, в котором обозначился ряд внутренних тематических циклов — корридо о Мадере, о Вилье, о Сапате и др. Авторами корридо выступали представители различных сословий, в том числе интеллигенции, но главным образом ими были народные профессиональные певцы — коплеро, нередко находившиеся в составе армий:

Con mi doble treinta me voy a marchar,
Yéndome a las filas de la rebelión,
Para conquistar libertad, libertad
A los habitantes de nuestra nación.

Я в рядах повстанцев на битву иду,
Крепко я сжимаю в руке карабин.
Братьям мы свободу добудем в бою,
Дело революции мы отстоим [27, с. 217].
(Пер. П.А. Пичугина)

В целом же эти песни, отразившие все важные события национальной истории 10-х гг. XX в., в совокупности составили подлинную летопись мексиканской революции. Документальность гармонично сочетается в корридо с эпическим вымыслом, пронизанным фольклорной образностью. Преломляясь через фольклорное сознание, исторические события и личности представали в мифологическом переосмыслении. Излюбленные герои корридо мексиканской революции, народные вожди, командующие

4 На русском языке об истории романсной традиции в Испании и Америке см.: [1, с. 31–38; 6].

крестьянскими армиями Панчо Вилья и Эмилиано Сапата стали подлинно фольклорными, эпическими героями, изображенными исключительно в сфере героического деяния. Вот, например, Вилья, как и положено герою эпоса, бросает вызов противнику на единоборство:

Gritaba Francisco Villa:
— ¿Dónde te hallas, Argumedo?
¿Por qué no sales al frente?
— Tú que nunca tienes miedo?

Так кричал Франсиско Вилья:
— Где ты скрылся, Аргумедо?
Выходи ко мне навстречу,
если страх тебе не ведом! [27, с. 223]
(Пер. П.А. Пичугина)

Эти герои выступают вершителями национальной истории, которая трактуется как борение темных и светлых сил.

Копла

В отличие от романса, три века пребывавшего в «летаргическом сне», копла никогда не теряла своей жизнеспособности, да и ныне она является самым продуктивным жанром. Для фольклориста она интересна тем, что демонстрирует процесс изменения содержания без изменения формы.

Копла — общее обозначение так называемого «арте менор» — искусства малых поэтических форм; в нем выделяются такие разновидности, как терсета (8 aba), сегидилья (7 a5b7c5b), кинтилья (8 ababa), секстилья (8 abcabc). Поскольку фольклорный жанр определяется из совокупности характерных черт содержания, формы и бытования, можно утверждать, что перечисленные разновидности «арте менор» — не жанры, а поэтические формы или варианты одного жанра, который за неимением иного определения возможно условно назвать коплой — по наименованию самой распространенной, «классической» формы (8 abcb).

Все разновидности «арте менор» идентичны по ряду основополагающих признаков формы и бытования. Важнейшая черта коплы — ее ла-

коничность: каждый текст выражает законченную мысль. Лаконичность и простота поэтической и музыкальной формы определяют еще одну особенность коплы — ее импровизационность. Она проявляется двояко: те, кто обладает поэтическим даром, способны моментально сочинить новый текст на основе канонической стилистики и мелодики; а те, кто им не обладает, могут выстраивать известные коплы в неопределенной величины тематические серии (так называемые «кантарес») или выбрать из сотен знаемых текстов один или несколько, соответствующих конкретной ситуации исполнения. Наконец, установка на импровизационность обусловливает еще некоторые важнейшие особенности жанра: его тесную связь с действительностью, ориентированность на отражение субъекта в конкретной пространственно-временной среде; возможность радикального изменения содержания коплы без каких-либо изменений ее литературной и музыкальной формы.

Копла распространена в Испанской Америке повсеместно. Мексиканскую коплу перепутать с коплой панамской и венесуэльской так же просто, как с коплой испанской — «внешне» они неразличимы. Формы коплы настолько совершенны и просты, что их просто «некуда» было изменять, зато они могли «вместить» в себя любое содержание. Более того, в каждой стране без изменений сохранилось множество испанских текстов, активно бытующих наравне с текстами, сочиненными уже в Америке. Наконец, многие американские коплас сочинялись по испанским образцам.

Из вышесказанного следует, что исследовать американские коплас следует прежде всего с точки зрения их содержания и изучать их можно только при постоянном сопоставлении с испанскими образцами.

Изменение испанской коплы в Новом Свете представляется в виде суммы разнообразных процессов, которые протекали одновременно, но теоретически удобно их разделить и рассматривать по отдельности, от самых простых к более содержательным.

Очевидно, в основе преобразования испанской копловой традиции лежало одно из основных свойств фольклорного текста — его вариативность, а копла как жанр импровизационный особенно сильно подвержена вариативности.

Формирование на континенте новой, отличной от испанской этнокультурной среды не могло не отразиться на содержании коплы, ориенти-

рованной на непосредственное изображение субъекта и объективной реальности. В устах латиноамериканского певца испанские реалии звучали бы нелепо. Поэтому большая часть испанских текстов, содержащих различные элементы эпического фона, просто забылась; меньшая часть подверглась особого типа вариативности, которую можно назвать «целенаправленной». Простейшая целенаправленная вариативность демонстрирует первые попытки ориентации фольклора в своем географическом и культурном пространстве. Суть ее состоит в сознательной замене испанских реалий на американские. Вот несколько примеров:

Испанская копла
Este pandero que toco
tiene lengua y sabe hablar,
solo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar [21, p. 53].

У этого пандеро, на котором я играю,
Есть язык, и он умеет говорить.
Ему не хватает только глаз,
Чтобы помочь мне плакать.

Аргентинская
Esta cajita que toco
tiene boca y sabe hablar.
Solo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar [18, № 402].

У этой кахиты... (далее то же самое)

Колумбийская
El tiplecito que toco
tiene lengua y sabe hablar

Solo le faltan los ojos
para ponerse a llorar [26, p. 95].

У этой типлеситы…

Мексиканская
Esta guitarrita mía
tiene 1engua y sabe hablar.
solo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar [14, p. 136].

У этой моей гитарриты…

Так же испанские географические названия или заменяются на местные, или вообще убираются, то же самое происходит с названиями танцев, элементов костюма, растений, животных и т. д. Это самый простой тип целенаправленной вариативности, но есть и более сложный, при котором изменяется весь текст коплы, но полностью сохраняется его стилистика и содержательная структура. Яркий пример — широко распространенные в Испании «топонимические» коплы, лаконично характеризующие отдельные области; традиция подобных текстов распространилась и в Америке — но, естественно, тексты изменились:

Испанская копла
Sevilla para regalo
Madrid para la grandeza,
para ejercitos Barcelona,
para jardines Valencia.

Севилья — для подарка,
Мадрид — для величия,
для войска — Барселона,
для садов — Валенсия.

Мексиканская копла
Para naranjas Uruspán,
para plátanos el Plán,
para muchachas bonitas
el pueblo de Apatzingán.

Для апельсинов — Уруспан,
для бананов — План,
для красивых девушек
городок Апатцинган.

Колумбийская копла
En Chinquinquirá la gloria
en Bogotá medio cielo,
en Tunja purgatorio,
y en Sogamoso el infierno.

В Чикинкира — рай,
в Боготе — небо,
в Тунхе — чистилище,
а в Согамосо — ад.

Простейшая целенаправленная вариативность имела немалое значение для формирования креольской фольклорной традиции: она ознаменовала переориентацию фольклора на отражение новой природной и этнокультурной среды его бытования.

Эпоха интенсивной колонизации Америки (конец XVI – XVII в.) совпала по времени с радикальными изменениями в испанском лирическом фольклоре, который испытал мощное влияние литературной поэзии Возрождения (так называемой «народной школы»). Древние традиционные вильянсико (от «вильяно», деревенский), сохранявшие в себе элементы анимизма и обрядового функционализма, быстро забывались, так что к концу XVI в. от них оставались только единичные тексты. Вытеснив в XV–XVI вв. вильянсико, испанская копла в некоторой степени вобрала в себя

метафорический строй и символику старинных песен. Конечно, древняя символика была значительно сокращена и упрощена; однако сохранились устойчивые связи ряда образов. Например: темы любви с образом воды (вода текущая — родник, река, ручей — любовь счастливая; вода стоячая — омут, колодец — любовь несчастливая); цветок как символ девственности, девушки; сорвать цветок — лишить девственности; символика плода: поднять, бросить, подарить плод (яблоко или лимон) — признаться в любви, сорвать, съесть плод — обладать возлюбленной; птица, соловей — мужчина, пение птицы — признание в любви мужчины, стирка мужского платка — признание в любви женщины и т. д.

Отрыв испанской коплы от питательной среды древних традиций, перенос ее в другую этнокультурную реальность и — главное — метисация, в результате которой копла усваивалась индейцами и метисами, не знавшими и не понимавшими испанской традиционной символики, неизбежно предполагали процесс постепенного разрушения устойчивых метафорических связей и образовавшегося на их основе параллелизма. Упомянутый фольклорный процесс, с той или иной степенью интенсивности происходивший во всех странах Латинской Америки, условно назван «десимволизацией». Прежде всего десимволизация повлекла дальнейшее сокращение фольклорного фонда за счет отмирания обширных групп коплас, связанных с аграрно-обрядовой и магической символикой.

В процессе вариативности, связанной с десимволизацией, символ, утерявший для носителя фольклора свою значимость, часто попросту выбрасывается из текста, например, символ дарения плода (признание в любви) заменяется в мексиканском варианте на обращение к женщине с упоминанием местного уже топонима:

Испанская копла
Manzanita colorada
que en el suelo te cogí,
si no estás enamorada
enamórate de mí [21, p. 109].

Яблочко румяное,
я подобрал тебя с земли;

если ты не влюблена,
влюбись в меня.

Мексиканская копла
Amapolita morada
de los llanos de Tepic:
si no estás enamorada
enamórate de mí [21, p. 108].

Лиловая фиалочка
с равнин Тепика:
если ты не влюблена,
влюбись в меня.

Характерная тенденция десимволизации — объяснение или «выпрямление» непонятного испанского символа. Приведем в пример еще два мексиканских варианта, выявляющих утерю в сознании носителя фольклора метафорической связи темы любви с мотивами воды, купания, стирки одежды и т. п.

Испанская копла
Cuando querrá Dios del cielo
y la Virgen del Pilar
que tu ropita y la mía
vayan juntos a lavar [25, № 2778].

Когда же захочет Бог Вседержитель,
и Дева дель Пилар,
чтобы твоя и моя одежки
вместе стирались!

Мексиканская копла
Cuando querrá Dios del cielo
y la Virgen de la Luz
que tu ropita y la mía
las guarde en el mismo baúl [21, p. 132].

Когда же захочет Бог Вседержитель,
и Пресветлая Дева,
чтобы твоя и моя одежки
хранились в одном сундуке!

Испанская копла
Las majas de Calzadilla
cuando van al lavadero
lo primero que preparan
son las flores y el sombrero [21, p. 257].

Женщины из Кальсадильи,
когда идут мыться,
первым делом готовят
цветы и шляпу.

Мексиканская копла
Bonitas las tapatías
cuando se van a lavar
lo primero que se lavan
son los pies para bailar [23, p. 186].

Красотки из Халиско,
когда идут мыться,
первым делом моют
ноги, чтобы танцевать.

В результате отдельные испанские традиционные символы превратились в Америке в стереотипные иносказания. Таких клише-иносказаний немного, они широко распространены на всех территориях испаноговорящей Америки и равно понятны всем; они касаются исключительно эротических мотивов: сорвать цветок, съесть персик (лишить девственности), садовник (любовник), растить цветок (ухаживать) и т. д.

Одной из очень плодотворных тенденций десимволизации коплы в Латинской Америке явилось юмористическое, иногда с оттенком издевательства переосмысление традиционной испанской метафорической связи — эта тенденция, очевидно, была обусловлена не только непониманием древнего символа, но и общей десакрализацией сознания, активным отрицанием предшествующей традиции. Примеры подобного типа встречаются в фольклоре многих стран.

В древности на праздник св. Хуана испанские женщины устраивали так называемые baños del amor — купание любви; отголоски этого магического действа часто прослеживаются в текстах вильянсико и коплас. В аргентинском тексте фразеологизм “baños de amor” понят буквально и сопровождается юмористической «чепухой».

Ayer tarde en los baños
del amor mío
vide correr un monte
y arder un río [16, № 2006].

Вчера вечером в купальнях
моей возлюбленной
я видел, как бежала гора
и горела река.

Еще два примера. В испанской традиции сочетание образов лимы и лимона — обязательный «затакт» к теме любви; лимон, как правило, ассоциируется с несчастливой любовью.

Испанская копла
De tu ventana a la mía
me tirastes un limón.
El limón cayó en el suelo
el agrio — en mi corazón [25, № 2293].

Из твоего окна в мое
ты мне бросила лимон.
Лимон упал на пол,
а горечь упала на сердце.

Эквадорская копла
En la puerta de mi casa
tengo limas y limones.
En la boca de mi suerga
cucarachas y ratones [17, p. 289].

У двери моего дома
растут лимы и лимоны,
а во рту моей тещи —
тараканы и крысы.

Аргентинская копла
Al pasar por ventana
me aventaste el limón.
Ya no avientes otro
porque me hiciste un chinchón [15, № 2168].

Я проходил мимо твоего окна,
а ты мне кинула лимон.
Другой не кидай,
ты мне набила шишку.

Разрушив метафористические и символические связи, изменив многие испанские мотивы, десимволизация расшатала и фактически уничтожила традиционные каноны испанской образности.

Но главные содержательные преобразования испанской коплы в Новом Свете связаны с радикальной сменой форм быта фольклорного населения, которая обусловила изменение характера, психологических установок и нормативных идеалов носителя фольклора (подробнее см.: [3]). На всем континенте складывались типологически сходные формы колониальной жизни: повсеместно практиковались анахроничные хозяйства феодального типа, устанавливались самые примитивные и жестокие формы эксплуатации, приводившие подчас к массовому истреблению коренного населения и к необходимости пополнять рабочую силу за счет ввоза негров-невольников. Получилось так, что экономически колониальное общество как бы повторяло, совмещая в себе, различные прошедшие этапы европейской истории — кочевое скотоводство первобытного типа, плантационное рабство, раннефеодальное патриархальное хозяйство с системой оброков и отработок; а европейские переселенцы, уезжая в Новый Свет, совершали путешествие не только в пространстве, но и во времени. В некоторых колониях жестокие войны с индейцами продолжались вплоть до XVIII в., а в Чили и в Аргентине — и в XIX в. Не менее тяжкой и ожесточенной была борьба с дикой, «необузданной» природой. Если учесть все эти и многие другие факторы, становится понятным, что в американских колониях в условиях, радикально отличных от европейских, рождался не только новый этнос, но и новый социальный тип человека со своим особым, глубоко своеобразным и неповторимым социально-историческим опытом. Этот тяжкий и временами жестокий опыт, при котором «виоленсия» (насилие) стала явлением обыденным, нормой бытия и средством выживания, не мог не сказаться на психологии латиноамериканца, а вместе с ней — на коллективном сознании и на фольклоре. Двухсотлетняя борьба за выживаемость при специфических способах производства формировала в фольклорной среде иные, чем у испанца, этические принципы, моральные установки и нормы общежития. Некоторые из этих морально-этических установок как бы возрождали и обновляли давно обветшавшие в Испании идеологические ценности времен Реконкисты, другие развивались в процессе метисации на основе традиционных индейских общественных устоев. Мачизм, с его культом силы, агрессивностью и индивидуалисти-

ческим самоутверждением, касикизм (от индейского слова *касик* — вождь) с его неограниченной единоличной тиранией, виоленсия, возводимая иногда в ранг государственной политики, и вместе с тем мужественность, выносливость, презрение к смерти (и чужой, и своей) — все эти черты сформировались в колониальный период.

В латиноамериканском обществе с его жесткими социальными и природными условиями культ силы становится одним из важнейших архетипов коллективного сознания и переходит в фольклор, играя при этом нормативно-этическую и воспитательную роль. Не следует, однако, ставить знак равенства между реальным архетипом коллективного сознания и его сублимацией в фольклоре: «приспосабливая» мысль или чувство для восприятия множества, народное искусство всегда в той или иной степени эту мысль утрирует, т. е. подает в несколько акцентированном и преувеличенном виде. В любом случае все то, о чем речь пойдет ниже, нельзя рассматривать в оценочном смысле: эти исторически обусловленные черты как раз и составляют ценность и самобытность испаноамериканской коплы, а сравнение испанского и американского фольклора производится лишь как сопоставление двух равноценных эстетических систем. Кроме того, означенные содержательные тенденции в копловой лирике возникли не «на пустом месте»: многие из них развились из традиционных испанских мужских «идальгических» мотивов.

Проявления нового народного характера замечаются уже при варьировании некоторых испанских коплас. Подобного типа вариативность направлена на изменение трактовки всего текста, поэтому ее можно назвать «концептуальной». Сравнение испанских и латиноамериканских текстов обнаруживает несколько основных тенденций действия концептуальной вариативности. Первая — простое усиление идеи, чувства, мотива, выраженного в испанской копле.

Испанская копла
Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera no conocerte
para poder olvidarte [19, vol. 2, p. 293].

Я хотел бы тебя видеть и не видеть,
я хотел бы говорить и не говорить с тобой,
я хотел бы не знать тебя,
чтобы суметь забыть тебя.

Мексиканская копла
Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte,
quisiera darte la muerte
y la vida no quitarte [22, p. 66].

Я хотел бы тебя видеть и не видеть,
я хотел бы говорить и не говорить с тобой,
я хотел бы убить тебя
и не лишать тебя жизни.

Стремление к усилению испанского мотива — одна из ведущих тенденций содержательного преобразования испанской субстратной лирики в Новом Свете. К примеру — частичное изменение испанского мотива:

Испанская копла
Compañero, canta, canta,
no le temas a nadie
que en la punta de mi espada
traigo la Virgen del Carmen [25, № 7637].

Товарищ, пой, пой,
и не бойся никого,
потому что на острие моей шпаги
я несу Деву дель Кармен.

В аргентинской копле мотив самоутверждения резко усиливается и приобретает черты агрессивности (последний стих воспринимается как угроза).

En la copa del sombrero
traigo la virgen María;
en la punta del cuchillo
traigo la vida perdida [16, № 5170].

На верхушке моего сомбреро
я несу Деву Марию;
а на острие ножа
несу пропавшую жизнь.

Другая тенденция, пародирование испанского мотива, явлена в аргентинском варианте, в котором представлена характерная для испаноамериканского фольклора перемена «страдательной» роли мужчины в любви на роль активную:

Испанская копла
Ayer me dijiste que hoy,
hoy me dices que mañana
y mañana me dirás
— ya se me fue la gana [25, № 3862].

Вчера ты мне обещала сегодня,
сегодня обещаешь завтра,
а завтра мне скажешь:
«У меня пропала охота».

Аргентинская копла
Ayer me dijiste que hoy,
hoy me dices que mañana,
y mañana te diré yo
— ya se me quitó la gana [16, № 888].

Вчера ты мне обещала сегодня,
сегодня обещаешь завтра,

а завтра я тебе скажу:
«У меня пропала охота».

Еще один весьма интересный пример, показывающий, как по-разному — хотя и в одном направлении — изменился смысл испанской коплы в Аргентине и в Мексике.

Испанская копла
Si porque te quiero quieres
que yo la muerte reciba,
cúmplanse tu voluntad
muera yo porque otro viva [25, № 2735].

Если ты хочешь, чтобы за любовь к тебе
я принял смерть,
да исполнится твое желание:
я умру, пусть живет другой.

Аргентинская копла
Si porque te quiero quieres
que yo la muerte reciba,
eso es lo que no has de ver,
morirme porque otro vive [16, № 2941].

Если ты хочешь, чтобы за любовь к тебе
я принял смерть, —
то вот этого ты не дождешься,
чтобы я умер, раз другой жив.

Мексиканская копла
Si porque te quiero quieres
que yo la muerte reciba,

muere tú que yo no quiero
morir para que tu vivas [21, p. 218].

Если ты хочешь, чтобы за любовь к тебе
я принял смерть,
то умирай сама, а я не хочу
умирать, чтобы ты жила.

Как видно, по сравнению с аргентинским текстом в мексиканском идея упрощается (исчезает образ третьего лица — соперника), а трактовке мотива придается оттенок агрессивности.

Изучение тенденций действия концептуальной вариативности дает возможность понять основное направление содержательного преобразования субстратного коплового слоя в Латинской Америке. Суть этого преобразования состояла в спонтанном отражении в народной лирике новой психологии носителя фольклора и нового фольклорного идеала.

С одной стороны, активно происходило дальнейшее сокращение коплового субстратного фонда — сокращение уже, так сказать, «концептуальное»: в американской копловой лирике значительно меньше, чем в Испании, текстов, выражающих «страдательную» роль мужчины в любви; незначительным количеством текстов представлены мотивы покорности судьбе, боязни смерти, признание собственной моральной или физической слабости и др. С другой стороны, происходит мощное увеличение фольклорного фонда за счет развития прямо противоположных «силовых» мужских мотивов.

Развитие этих мотивов шло тремя параллельными путями. Первый: носитель фольклора ориентируется на испанские тексты, выражающие мужские «силовые» мотивы (как «серьезные» по тону, так и связанные со смеховым началом), и по их образцу создает новые коплас, чаще всего усиливая и акцентируя мотив, которые становятся образцами для «серийного» производства однотипных в содержательном отношении текстов. Из «серьезных» мотивов испанской лирики такому развитию подвергся, например, мотив мужского самоутверждения.

Испанская копла
Para pasear por tu calle
no necesito cuchillo
que los mozos de esta tierra
me los meto en el bolsillo [25, № 7641].

Чтобы гулять по твоей улице,
мне не нужен нож,
ведь я местных ребят
заткну за пояс (букв. засуну в карман).

Некоторые из многочисленных латиноамериканских текстов сходной тематики:

Венесуэльская копла
Maldito el que mal me quiera.
Si es mujer que muerte haya.
Si es hombre que se desprende
de la más alta muralla [24, № 6].

Будь проклят, кто хочет мне зла,
если это женщина, будет мертва,
если мужчина, я его переброшу
через самую высокую стену.

Мексиканская копла
En mi caballo recinto
he llegado de muy lejos.
Tengo pístola al cinto
y con ello doy consejos [21, p. 184].

На своем буром коне
я приехал издалека,

за поясом у меня пистолет,
которым я подаю советы.

Аргентинская копла
Soy hijo de Martín Fierro
y nacido en la Tablada.
Aquel que me pisa el poncho
lo traspaso a puñaladas [16, № 5208].

Я сын Мартина Фьерро
родился в Ла-Табладе;
любого, кто заденет меня (букв. наступит мне на пончо),
я изрешечу кинжалом.

Часто испанский «силовой» мужской мотив изменяется и обретает скрытые или явные черты агрессивности. Сравним, например, отношение героя к угрозе смерти и к своему противнику:

Испанская копла
Dicen que me han de matar
con un puñal valenciano.
Yo te perdono la muerte
si me matas mano a mano [19, vol. 2, p. 139].

Говорят, меня убьют
валенсийским кинжалом.
Я прощу тебе свою смерть,
если убьешь меня в поединке.

В мексиканских материалах находим целую серию текстов, развивающих и изменяющих этот мотив:

Dicen que me han de matar
con una daga muy buena.

Las heridas que me hagan
me las curo con la arena [21, p. 189].

Говорят, меня убьют
очень хорошим кинжалом.
Раны, какие мне нанесут,
я залечу песком.

Dicen que me han de matar
Por el amor de María;
mentira, no me hacen nada,
son pollos de mala cría [21, p. 189].

Говорят, меня убьют
за любовь Марии.
Ерунда, ничего они мне не сделают,
они же хилые цыплята.

Широчайшее развитие в испаноамериканском фольклоре получили многие испанские мачистские мотивы, связанные со смеховым и игровым началом, такие как (условно называем) женоненавистничество, многоженство, похвальба обилием любовниц, отношение к женщине как к вещи, ненависть к теще и др. В латиноамериканских коплах эти темы заметно обостряются, подчас лишаются образного воплощения.

Другой путь развития мужских «силовых» мотивов в латиноамериканском фольклоре состоит в переориентации испанского юмористического мотива и его дальнейшем развитии в русле «серьезной» лирики. Так, например, получилось с испанскими коплами бравадного содержания — текстами по преимуществу игровыми, связанными с комическим словесным состязанием противников. В этих текстах кураж героя переходит всякие разумные пределы и звучит как откровенное фанфаронство, которое в конкретной ситуации исполнения подчеркивается явным несоответствием воображаемого с реальностью. Например:

Yo fui subiendo y subí
hasta el último elemento
y puse la fama mía
donde ninguno la ha puesto [25, № 7626].

Я поднимался и поднялся
на самую вершину славы
и прославился так,
как до меня еще никто не прославлялся.

В Латинской Америке чрезвычайно широкое распространение получили серьезные по тону декларативные коплы бравадного содержания, не имеющие тематических аналогов в испанском фольклоре, с характерными клише-зачинами “soy” или “yo soy” (я есть), “soy como” (я — как); таких текстов мы найдем великое множество в фольклоре каждой страны континента.

Венесуэльская копла
Yo soy el pollo de a media
que pelea con el de real.
Dondequiera que me paro
hago la tierra temblar [24, № 4].

Хоть я еще цыпленок,
дерусь со взрослыми петухами,
где бы я ни остановился,
заставляю землю дрожать подо мною.

Аргентинская копла
Soy como la piedra del río:
no siento ni calor ni frío;
tengo la muerte en cadenas
y al diablo lo tengo en grillos [16, № 5206].

Я как речной камень:
не чувствую ни жары, ни холода;
я смерть держу в цепях,
а дьявола в кандалах.

Наконец, третий путь увеличения фольклорного фонда за счет развития мужских «силовых» мотивов, прямо противоположный предыдущему: переработка «серьезных» испанских текстов, содержащих наиболее употребительные испанские фольклорные клише, в юмористические (чаще всего в грубо юмористические тексты — так, что при сравнении они воспринимаются издевательскими пародиями на испанские образцы). Процесс подобной переработки наглядно прослеживается на таком примере:

Испанская копла
Desde Madrid he venido
pisando espinas y abrojos
solo por venirte a ver
clavelín de mis ojos [25, № 1676].

Из Мадрида я пришел
наступая на шипы и колючки,
все для того, чтобы увидеть тебя,
цветок (гвоздичка) моих глаз.

В Аргентине бытуют серии коплас с типично латиноамериканским грубоватым юмором:

De allá lejos me he venido
pelo a pelo en un chanchito
sólo por venirte a ver
los piojos de tu ponchito [16, № 3865].

Издалека я без устали ехал
верхом на свинье —

все для того, чтобы увидеть
вшей твоего маленького пончо.

Кажется, в Аргентине ни один испанский мотив не избежал пародирования:

Испанская копла
Anoche soñaba yo
que con mi amante dormía.
¡Qué sueño tan relazado
que mi corazón tenía! [20, p. 255]

Ночью снилось мне,
что я сплю со своей любимой.
До чего же сладкий сон
послало мне мое сердце!

Аргентинские коплас
Anoche soñé un sueño
Que en los brazos te tenía.
Me desperté y me hallé solo.
¡Bien haga la suerte mía! [16, № 2815]

Ночью приснился мне сон,
будто я держу тебя в своих объятиях;
проснулся и вижу, что я один, —
Господи, какое счастье!

Anoche soñé un sueño
que me estabas abrazando,
y había un perro bayo
que me estaba zamarreando [16, № 4342].

Ночью приснился мне сон,
будто ты меня обнимала;
на самом деле то был рыжий пес,
который терзал меня.

У читателя могло создаться ложное впечатление, будто бы испаноамериканская копла представлена преимущественно вариантами испанского субстратного фольклора. На самом деле это — в количественном отношении — ничтожная часть испаноамериканского коплового фольклора, и акцент на ней был сделан, чтобы указать тенденции трансформации испанского жанра в Новом Свете. В фольклоре каждой страны континента бытует огромное множество текстов, сочиненных в Америке и в содержательном плане не имеющих ни малейшего отношения к испанской традиции.

Десима

Поистине удивительна судьба третьего испанского жанра, перенесенного в Новый Свет. Это классическая испанская десима — строфа из 10 стихов, по некоторым предположениям происходящая из галисийско-португальской куртуазной лирики. Она появилась в Испании в начале XV в. под названием «королевская копла» (copla real). Ее культивировали поэты Предренессанса — Хуан де Мена, Хорхе Манрике, маркиз де Сантильяна и др.— но она не имела четкой системы рифмовки и насчитывала более 20 разновидностей. Законченную и совершенную форму с рифмовкой abba accdda и с паузой после четвертого стиха десима обрела в 1591 г. с публикацией стихотворного сборника испанского поэта и музыканта Висенте Эспинеля; по инициативе Лопе де Веги строфа получила наименование в его честь «эспинела». Эспинела пользовалась огромным успехом у поэтов «Золотого века», перешла в народную поэзию и бытовала в песенной форме: как явствует из музыкальных манускриптов XVII в., децимы исполнялись на два голоса — в манере, характерной для народного пения [13, p. 16]. Однако десима была фольклоризована лишь отчасти и не стала продуктивным жанром. С конца XVII в. эспинела исчезает из профессиональной и народной поэзии.

Иная ситуация сложилась в Латинской Америке, где десима неожиданно оказалась продуктивнейшим жанром. «И сейчас каждая полевая

фольклорная экспедиция привозит новые тексты десим», — отмечал венесуэльский фольклорист [8, p. 120]. Десима как фольклорный жанр существует в различных вариантах: иногда она бытует, подобно копле, как автономная законченная строфа, но часто складывается в глоссу — серию из четырех и более строф, связанных тематически, сюжетно, а нередко и заранее заданным стилистическим приемом: например, все строфы могут начинаться с одного стиха; или оканчиваться одинаковыми стихами, двустишиями, трехстишиями, четырехстишиями; или каждая последующая строфа может начинаться с последнего стиха предыдущей строфы и т. д. Десима и глосса активно бытуют в XIX в. (и доныне) во всех испаноговорящих странах региона, но центром их развития оказались страны Карибского бассейна: Венесуэла, Колумбия, Панама и особенно Куба, Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, где эти жанры по своей распространенности и жизнеспособности не уступают копле, а по некоторым особенностям бытования даже заменяют ее. Становление десимы и глоссы шло на протяжении XVII–XVIII вв., но в своем новом качестве эти жанры сформировались в конце XVIII – первой половине XIX в., когда приняли на себя эпические, политические и информативные функции.

Распространение глоссы и десимы в Латинской Америке шло тремя путями: через колонистов XVII в., усвоивших эти жанры в Испании, когда они находились в стадии расцвета и фольклоризации; через светскую литературу Нового Света, которая активно культивировала эти жанры и тогда, когда на родине они исчезли из обихода (с XVII в. во всех странах Америки был заведен обычай сочинять и публично исполнять десимы по всякому торжественному поводу, вплоть до дней рождения высоких колониальных чиновников); и через религию: священники использовали десимы для обучения, в катехизисах, проповедях, в театральных представлениях (ауто). Сильное влияние католичества на формирование жанра сказывается в том, что до сих пор все фольклорные глоссы и десимы представлены в двух больших тематических разделах, которые по народной терминологии обозначаются *a lo divino* (обращенные к Богу) и *a lo humano* (обращенные к человеку, т. е. светской тематики). Большую роль в фольклоризации глоссы сыграла печать: с конца XVIII в., а в XIX в. уже повсеместно и регулярно десимы издаются на отдельных листках массовыми тиражами.

В процессе фольклоризации десимы и глоссы в странах Нового Света происходило их преобразование — вернее, их созидание как фольклорных

жанров, что и обусловило их отличия от испанских и латиноамериканских литературных образцов. Во-первых, десима и глосса стали подлинно импровизационными жанрами и вошли на правах одного из поэтических упражнений в американские «пайады» и «контрапунтео», т. е. в состязания народных поэтов. Трудно себе представить русских народных певцов, которые состязаются, импровизируя онегинской строфой.

Во-вторых, неизмеримо обогатилась тематика десимы и глоссы. В Испании эти жанры были по преимуществу лирическими и панегирическими (если не считать сатирических десим Кеведо); латиноамериканская фольклорная десима охватывает практически все поэтические темы, причем очень широко распространились десимы повествовательного и информативного характера, живописующие катастрофы, стихийные бедствия, войны, пожары и т. п., десимы политического содержания, заменяющие прокламации, десимы балладного типа (аналогичные креольскому романсу) о знаменитых ворах, разбойниках, убийцах или основанные на душераздирающих любовных сюжетах. Примером такого типа является знаменитая в Мексике «Валона узника» — исповедь юноши, убившего возлюбленную оттого, что изменила ему; причем эта исповедь, обжигающий по накалу вопль души, происходит за пять минут до расстрела:

Soy con gusto ajusticiado,
pues grande justicia ha sido:
pienso que me han condenado,
no por haberla matado
si por haberla querido.
Un domingo ¡Qué momento!
La mujer me engañó.
¡Qué domingo! ¡Qué momento!
Aun viva la herida siento;
Saslió a misa y no volvió.

Я понесу наказанье
Не за убийство любимой;
Я не просил оправданья,
но знаю: смерть и страданья —

Только за то, что любил я.
Воскресенье, день последний!
Боль в груди еще жива.
День воскресный, день последний!
В Божий храм пошла к обедне
И обратно не пришла [27, с. 119].
(Пер. А.П. Пичугина)

Расширение тематики жанра повлекло за собой изменение и обогащение его функциональности. Наряду с функциями эстетической и креативной, присущими всякому фольклорному произведению, они по традиции выполняют функции религиозные, приняли на себя историографическую функцию; функцию публицистическую и информативную (печатные «листовки», ходившие в народе, по сути дела, выполняли роль газет); функцию образовательную (в Чили, Пуэрто-Рико и Венесуэле в народном бытовании записаны десимы, излагающие начальные сведения по географии, астрономии, арифметике, ботанике и земледелию [9, p. 59, 386, 404; 8, p. 106; 7, p. 190–193]). В отдельных странах, например в Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, десима исполняет обрядовые функции: здесь распространены так называемые «рождественские» десимы (décimas aguinaldos), которые поются при обходе домов во время рождественского ритуального нищебродства (т. е. аналогичные русским колядкам). Кроме того, стали более разнообразными формы исполнения этих жанров: в большинстве стран десимы и глоссы поются соло под аккомпанемент национальных щипковых инструментов; встречается ансамблевое и хоровое исполнение; в Мексике и на Кубе превалирует мелодекламационная манера исполнения, а в Пуэрто-Рико пение десим и глосс чаще всего сопровождается танцем.

Состав креольского фольклора не ограничивается указанными жанрами, генетически восходящими к испанскому фольклору. В конце XVIII в. он значительно пополнился за счет испанской тонадильи (небольшие сценические представления с условной комической или лирической фабулой, широко использующие обработанные народные песни и танцы), а в XIX в. обогатился путем фольклоризации романтической поэзии (см.: [4]). Но это уже другие истории, требующие отдельного разговора.

Список литературы

Исследования

1 *Земсков В.Б.* Аргентинская поэзия гаучо. М.: Наука, 1977. 224 с.
2 *Кофман А.Ф.* Креольский фольклор // История литератур Латинской Америки. От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы). М.: Наука, 1989. С. 552–582.
3 *Кофман А.Ф.* Мачизм и его отражение в испаноамериканском фольклоре // Традиционная культура. 2020. Т. 21, № 1. С. 76–90. DOI: 10.26158/TK.2020.21.1.005
4 *Кофман А.Ф.* Мексиканская сентиментальная песня и механизмы фольклоризации романтизма // Традиционная культура. 2017. Т. 68, № 4. С. 62–73.
5 *Кофман А.Ф.* Проблема синтеза в латиноамериканской культуре // Iberica Americans. Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI веков. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 392–403.
6 *Кофман А.Ф.* Судьбы испанского романса в Латинской Америке // Iberica Americans. Культуры Старого и Нового Света в их взаимодействии. СПб.: Наука, 1991. С. 187–194.
7 *Aretz I.* Manual del Folklore venezolano. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1957. 219 p.
8 *Cardona M., Ramón y Rivera L.F., Aretz I., Carrera G.L.* Panorama de folklore venezolano. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1959. 223 p.
9 *Jiménez de Baez Y.* La décima popular en Puerto Rico. México: Universidad Veracruzana, 1964. 450 p.
10 *Mendoza V.T.* Lírica narrativa de México. México: Instituto de Investigaciones Esteticas, Universidad Nacional, 1964. 419 p.
11 *Menéndez Pidal R.* Los romances de América y otros estudios. México; Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939. 185 p.
12 *Menéndez Pidal R.* Romancero hispánico: (hispano-portuguez, americano y sefardí). Madrid: Espasa-Calpe ed., 1953. T. 2. 403 p.
13 *Orta Ruiz J.* Décima y folklore. La Habana: UNEAC, 1981. 241 p.

Источники

14 *Campos R.* El folklore y la música mexicana. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1925. 351 p.
15 *Carrizo J.A.* Antiguos cantos populares argentinois. Buenos Aires: Silla hermanos, 1926. 258 p.
16 *Carrizo J.A.* Cancionero popular de la Rioja. Buenos Aires: Universidad nacional de Tucumán, 1942. 299 p.
17 *Carvalho Neto P. de.* Antología del folklore ecuatoriano. Quito: Editorial Universitaria, 1964. 384 p.
18 *Furt J.M.* Cancionero popular rioplantense. Buenos Aires: Coni, 1923–1925. 2 vols.

19 *Lafuente y Alcántara E.* Cancionero popular. Barcelona: Carlos Bailly-Balliere, 1989. 2 vols.
20 *Llovet E.* Magia y milagro de la poesía popular. Madrid: Editora Nacional, 1956. 323 p.
21 *Magis C.H.* La lírica popular contemporanea (España, México, Argentina). México: El colegio de México, 1969. 724 p.
22 *Melgarejo Vivanco J.* La décima en Veracruz // Aportaciones sobre folklore mexicano. México, 1943. Vol. IV. P. 169–173.
23 *Mendoza Vicente T.* El romance español y el corrido mexicano. México: Ediciones de la Universidad nacional autónoma, 1939. 832 p.
24 Poesía popular venezolana. Caracas: Ministerio de Educación, 1945. 200 p.
25 *Rodríguz Marín F.* Cantos populares españoles. Madrid: Ediciones Atlas, 1951. 5 vols.
26 *Tovar Pardo A.* La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles. Bogotá: Fundación Universidad de América, 1966. 124 p.
27 *Пичугин П.А.* Мексиканская песня. М.: Сов. композитор, 1977. 272 с.

References

1 Zemskov, V.B. *Argentinskaia poeziia gaucho* [*Argentine Gaucho Poetry*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 224 p. (In Russ.)
2 Kofman, A.F. “Kreol’skii fol’klor” [“Creole Folklore”]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki. Ot Voiny za nezavisimost’ do zaversheniia natsional’noi gosudarstvennoi konsolidatsii (1810–1870-e gody)* [*History of Latin American Literature. From the Revolutionary War to the Completion of National State Consolidation (1810s–1870s)*]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 552–582. (In Russ.)
3 Kofman, A.F. “Machizm i ego otrazhenie v ispanoamerikanskom fol’klore” [“Machismo and Its Reflection in Spanish-American Folklore”]. *Traditsionnaia kul’tura*, vol. 21, no. 1, 2020, pp. 76–90. DOI: 10.26158/TK.2020.21.1.005 (In Russ.)
4 Kofman, A.F. “Meksikanskaia sentimental’naia pesnia i mekhanizmy fol’klorizatsii romantizma” [“Mexican Sentimental Song and Mechanisms of Folklorization of Romanticism”]. *Traditsionnaia kul’tura*, vol. 68, no. 4, 2017, pp. 62–73. (In Russ.)
5 Kofman, A.F. “Problema sinteza v latinoamerikanskoi kul’ture” [“The Problem of Synthesis in Latin American Culture”]. *Iberica Americans. Latinoamerikanskaia kul’tura v diskussiiakh kontsa XX – nachala XXI vekov* [*Iberica Americans. Latin American Culture in Discussions of the Late 20th – Early 21st Centuries*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2009, pp. 392–403. (In Russ.)
6 Kofman, A.F. “Sud’by ispanskogo romansa v Latinskoi Amerike” [“The Fate of Spanish Romance in Latin America”]. *Iberica Americans. Kul’tury Starogo i Novogo Sveta v ikh vzaimodeistvii* [*Iberica Americans. Cultures of the Old and New Worlds in Their Interaction*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1991, pp. 187–194. (In Russ.)

7 Aretz, Isabel. *Manual del Folklore venezolano*. Caracas, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1957. 219 p. (In Spanish)
8 Cardona, Miguel, Luis Felipe Ramón y Rivera, Isabel Aretz, y Gustavo L. Carrera. *Panorama de folklore venezolano*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1959. 223 p. (In Spanish)
9 Jiménez de Baez, Yvette. *La décima popular en Puerto Rico*. México, Universidad Veracruzana, 1964. 450 p. (In Spanish)
10 Mendoza, Vicente T. *Lírica narrativa de México*. México, Instituto De Investigaciones Esteticas, Universidad Nacional, 1964. 419 p. (In Spanish)
11 Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América y otros estudios*. México, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939. 185 p. (In Spanish)
12 Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico: (hispano-portuguez, americano y sefardí)*, vol. 2. Madrid, Espasa-Calpe ed., 1953. 403 p. (In Spanish)
13 Orta Ruiz, Jesus. *Décima y folklore*. La Habana, UNEAC, 1981. 241 p. (In Spanish)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/CNQCRR
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ТРЕТЬЯ МУЗА ИВАНА ШМЕЛЕВА[1]

© 2024 г. Е.А. Осьминина
Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 24 февраля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 мая 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-246-265

Аннотация: Цель статьи — выяснить, как «история Даши», изложенная Шмелевым в письмах О.А. Бредиус-Субботиной в 1941–1942 гг., отразилась в творчестве писателя. По письмам, мемуарам, историческим материалам реконструирована биография Д.В. Замотиной; введено в научный оборот письмо Д.В. Замотиной к И.С. Шмелеву от 1 мая 1937 г. из архива Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына. Доказано, что именно благодаря семье Замотиных сохранилось и было передано в отечественные архивы дореволюционное наследие писателя. История Даши, изложенная в письмах, сопоставлена с рассказами «Виноград» (1913), «В усадьбе» (1914), романами «История любовная» (1927), «Пути небесные» (1937, 1948). Отмечено сходство портретов героинь, их социального положения, отдельных деталей, сцен, образов и мотивов. Учтены современные литературоведческие работы, в которых анализируются разбираемые образы и мотивы. На основании разбора сделан вывод, что Даша Замотина является воплощением типа «шмелевской девушки». В заключение рассмотрено творчество писателя в целом, выделены его любимые герои, отмечено сходство дореволюционного и эмигрантского пафоса — «органического демократизма»; по этой причине Даша названа Музой Шмелева с большой буквы.

Ключевые слова: русская эмигрантская литература, письма, источники личного происхождения, Шмелев, Замотина, архив Шмелева, «В усадьбе», «История любовная», «Пути небесные», органический демократизм, «шмелевская девушка».

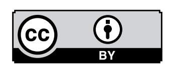
Информация об авторе: Елена Анатольевна Осьминина — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет, ул. Остоженка, д. 38, 119034 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4990-7220

E-mail: eleosminina@mail.ru

Для цитирования: *Осьминина Е.А.* Третья муза Ивана Шмелева // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 246–265. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-246-265

1 Благодарю сотрудников Дома русского зарубежья им. Александра Солженицына: Н.А. Герчикову, А.Д. Зорину, Т.В. Марченко. Без ободрения и помощи Т.В. Марченко, заведующей отделом культуры Российского Зарубежья, настоящая статья не была бы написана. Благодаря Н.А. Герчиковой, заведующей отделом архивно-рукописных и печатных источников, появилась возможность опубликовать письмо Д.В. Замотиной. А.Д. Зорина, хранитель фонда Ю.А. Кутыриной, обнаружила и сообщила сведения из письма В.И. Баумова к Кутыриной, подтверждающие родственные связи Д.В. Замотиной.

Также благодарю литературоведов, исследующих творчество И.С. Шмелева: Л.М. Борисову, О.В. Быстрову, Е.А. Коршунову, А.М. Любомудрова, Н.М. Солнцеву, Л.Ю. Суровову, — за уточнение библиографического списка к настоящей статье.



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

THE THIRD MUSE OF IVAN SHMELEV[2]

© 2024. Elena A. Osminina
Moscow State Linguistic University,
Moscow, Russia
Received: February 24, 2023
Approved after reviewing: May 11, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article aims to find out how the story of Dasha, described by Shmelev in the letters to O.A. Bredius-Subbotina in 1941–1942, was reflected in the writer's work. The letters, the memoirs, and the historical materials allow us to reconstruct the biography of D.V. Zamotina. D.V. Zamotina's letter to I.S. Shmelev dated May 1, 1937, from the archive of the Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad Archive is introduced into scientific circulation. The article proves that the Zamotin family significantly contributed to the preservation and transfer to the national archives of the writer's pre-revolutionary heritage. The story of Dasha is comparable with his stories "The Grapes" (1913), "In the Manor" (1914), novels *The Story of a Love* (1927), and *The Heavenly Paths* (1937, 1948). The article notes the similarity of the portraits of the heroines, their social status, the individual details, the scenes, the images, and the motifs. The article takes into account modern literary works, which analyze the considered images and the motifs. The results show that Dasha Zamotina is the embodiment of the "Shmelev's girl." In conclusion, the article considers the work of the writer as a whole, highlights his favorite characters, and notes the similarity of pre-revolutionary and emigrant pathos — "organic democracy"; for this reason, Dasha can be called the Muse of Shmelev with a capital letter.
Keywords: Russian literature abroad, letters, personal sources, Shmelev, Zamotina, Shmelev's archive, "In the Manor," *The Story of a Love*, *The Heavenly Paths*, "Shmelev's girl."
Information about the author: Elena A. Osminina, DSc in Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Culture, Moscow State Linguistic University, 38 Ostozhenka St., 119034 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4990-7220
E-mail: eleosminina@mail.ru
For citation: Osminina, E.A. "The Third Muse of Ivan Shmelev." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 246–265. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-246-265

2 I thank the staff of the Alexander Solzhenitsyn House of Russian Abroad: A.D. Zorina, N.A. Gerchikova, T.V. Marchenko. Without the encouragement and help of T.V. Marchenko, head of the Department of Culture of the Russian Abroad, this article would not have been written. Thanks to N.A. Gerchikova, head of the Department of Archival, handwritten and Printed sources, it became possible to publish a letter from D.V. Zamotina. A.D. Zorina, the curator of the Y.A. Kutyrina Foundation, discovered and reported information from V.I. Baumov's letter to Kutyrina confirming D.V. Zamotina's family ties.

I also thank the literary researchers who study the work of I.S. Shmelev: L.M. Borisova, O.V. Bystrova, E.A. Korshunova, A.M. Lyubomudrov, N.M. Solntseva, L.Yu. Surovova — for clarifying the bibliographic list for this article.

В 2001 г. литературовед В.И. Сахаров опубликовал статью «Три музы Ивана Шмелева» [11]. Воспользовавшись ее названием, мы бы предложили свой список имен: Ольга Александровна Шмелева, урожденная Охтерлони (жена писателя), Ольга Александровна Бредиус-Субботина (ее называет и В.И. Сахаров) и Дарья Васильевна Замотина, «Даша», няня сына писателя. Сначала изложим те немногие сведения о ней, которыми располагаем на сегодняшний день, а затем укажем причины, на основании которых можно назвать ее музой Ивана Сергеевича Шмелева.

История Даши Замотиной по письмам И.С. Шмелева и ее документальные подтверждения

«Историю Даши», «историю одной любви», «историю одной девичьей души» Шмелев последовательно излагает в письмах Бредиус-Субботиной от 7, 8, 15 декабря 1941 г. и 28 января 1942 г., хотя намекать о Даше начинает уже в письмах от 3, 4 и 5 декабря 1941 г. Суммируем то, что следует из писем Шмелева.

Даша — сирота, крестьянка Серпуховского уезда (ст. Лопасня Курской дороги) Московской губернии. До 13 лет девочка жила у бабушки, после смерти которой служила в семье трактирщика-соседа. В 14 лет стала няней Сергея Шмелева: ее привела прислуга, О.А. Шмелевой Даша понравилась. Это был 1897, 1898 или 1899 г. (сначала Шмелев указал, что Даша появилась у них «когда Сережечке было 2–3 года» [20, т. 1, с. 288], связный рассказ о ней начинается со слов «Сереже был год» [20, т. 1, с. 319]). Сергей родился в январе 1896 г., свидетельство о его крещении обнаружено Т.И. Грико [3, с. 336].

С конца 1898 до апреля 1901 г. Шмелев служил помощником присяжного поверенного в Москве, затем стал чиновником особых поручений в Казенной палате г. Владимира; семья переехала, няню взяли с собой. Дашей, по ее фотографии, заинтересовался молодой чиновник Александр Замотин, знакомый брата Ольги Александровны, приехавший затем в гости к Шмелевым. Свадьба состоялась в 1907 г. Шмелев указывал, что у супругов родились две девочки, одна из которых — Ольга, и два мальчика: Иван и Сергей. В августе 1914 г. муж Даши умер от саркомы, которой заболел в феврале.

В июне 1918 г. Шмелевы переехали в Алушту, весной 1922 г. вернулись в Москву и в ноябре выехали в Берлин. Даша, провожая их, «плакала». Уже после кончины жены Шмелев получил письмо от Даши: «правда ли — дошло до нас — О.А. тяжело больна? Все брошу, дети взрослые, позвольте приехать, буду около вас, я теперь буду нужна вам, вам тяжело...» [20, т. 1, с. 478]. Шмелев не ответил.

Какие факты из этой истории подтверждаются? В фонде Шмелева, находящемся в архиве Дома русского зарубежья, хранятся платежные поручения о выплате денежной суммы от И.С. Шмелева в Торгово-Промышленный Банк СССР на имя Е.Г. Шмелевой, Д.В. Замотиной, от 13 августа 1924 – 27 июня 1928 г.[3] В воспоминаниях В.Н. Муромцевой-Буниной, написанных в связи с кончиной О.А. Шмелевой, приводится рассказ последней о жизни во Владимире: «У меня уже Сережа был, взяла девочку 14 лет за ним присматривать» [22, с. 481], — с комментарием: «Та девочка, что с ними поехала во Владимир, сохранила связь с ними на всю жизнь. Ее приготовили к какому-то экзамену. Потом выдали замуж. Ольга Александровна крестила детей. Посылала им отсюда посылки в Москву» [22, с. 482].

В письмах В.И. Баумова (автора первой дипломной работы об И.С. Шмелеве) к Ю.А. Кутыриной упоминается Д.В. Замотина. В письме от 9 декабря 1961 г. Баумов сообщает, что завтра должен «встретиться с Дарьей Васильевной у ее дочери Елизаветы Александровны (она живет у сына Николая Ал., сотрудника гос. изд-ва художественной литературы)»[4]. В письме

3 Платежные поручения о выплате денежной суммы от [И.С. Шмелева] // Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 784.

4 *Баумов В.И.* Письма к Ю.А. Кутыриной // Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына. Материалы архива находятся в обработке.

от 25 октября 1963 г. Баумов указывает, что года полтора назад передал Замотиной адрес Кутыриной.

Е.А. Ни, московская родственница Ю.А. Кутыриной, в устной беседе сообщила нам, что Николай Александрович Замотин — сын Дарьи Васильевны Замотиной, до войны проживал по адресу: Пироговская ул, д. 32, кв. 2. Сведения о Николае Александровиче Замотине (5 сентября 1910 – ок. 1961) как об участнике Великой Отечественной войны опубликованы на сайте «Дорога памяти»: он был награжден четырьмя медалями и орденом Красной звезды, [17]. Сведения о нем как о заместителе главного редактора Государственного издательства художественной литературы приводятся в комментариях к воспоминаниям Л.К. Чуковской об Анне Ахматовой [26, с. 344]. В этом издательстве в 1957 г. вышла повесть И.С. Шмелева «Человек из ресторана», в 1958 г. — сборник стихов Ахматовой.

Таким образом, большинство фактов из писем Шмелева подтверждается, не сходятся только сведения о детях Дарьи Васильевны (известны лишь Николай и Елизавета); иное содержание имеет и письмо Замотиной, которое хранится в эмигрантском архиве Шмелева.

Текст письма печатается по автографу[5]. Это три страницы (два листа) рукописи. Дополнения и исправления приводятся в угловых скобках. Пунктуация приближена к современным нормам. В сносках использованы разыскания Т.И. Грико [3], Е.А. Ни [9].

1/ V 37 года

Христос Воскресе! дорогой Иван Сергеевич! Простите меня <,> пожалуйста<,> если Вам мое письмо причинит неприятное воспоминание. Больше терпеть нет сил. Я узнала о смерти дорогой горячо-любимой и по смерть незабвенной Ольги Александровне<ы>[6]. И слышала, что Вы не хотите с нами поделиться своим горем, чтобы лишний раз не тревожить свое больное сердце. Я Вас вполне понимаю и скорблю вместе с Вами о дорого<й> Ольге Александровне. Так бы обняла я Вас и выплакала бы хотя бы часть слез<,> накопившихся у меня на сердце. Присланную Кутыриной

5 *Замотина Д.В.* Письмо И.С. Шмелеву от 1.05.1937 // Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына. Ф. 41. Оп. 3. Ед. хр. 365.

6 Ольга Александровна Шмелева (7 июня 1875 – 22 июня 1936), урожденная Охтерлони, жена И.С. Шмелева.

Юлией Александровне<ой>[7] карточку Ольги Александровны, где она сидит в кресле, я пересняла<,> поставила в рамку и гляжу на нее как на святыню. Она так <нрзб> в моей тяжелой жизни много раз обогревала меня своею любовью и заботой. Завтра светлый праздник Пасхи. Поцелую ей рученьку и поеду на могилку[8] к ее маме[9]<,> отслужу там панихидку. В могилку бабушки Липы положили Володю[10], а рядышком Анну Петровну. Две мои посаженные матушки ушли на вечный покой почти рядышком одна за другой. Вот завтра покрошу им яичко на могилки. Ведь у нас этот обычай еще водится<,> красное яичко на могилку покрошить. Посадила им вербочку<,> хочется что-то сделать для О.А. Брат ее Александр Александрович[11] очень болел<,> думали, что умрет. Сейчас поправляется. У него болят печень и сердце<,> все поддерживают камфорой. Сестра Ваша Е.С.[12] недавно была у меня. Они хорошо живут<,> хотят строить дачу. Я живу пока с семьей Олечки с мужем далеко от нас в <нрзб> церковки на <нрзб> <,> жду ее возвращения и волнуюсь за нее<,> у нее здоровье неважное.

Я тоже часто прихварываю<,> в особенности руки болят. У меня ревматизм. Пишу с трудом, да еще волнуюсь, но они совсем плохо повинуются. Служить уже не служу с 32-го года. Еще раз простите меня за беспокойство. О Вас я и боюс<ь> спросить<,> как Вы живете. Я представить себе не могу Ваше одиночество. Дай Вам Бог сил перенести земные невзгоды<,> за Вас и за О.А. я молюс<ь> каждый день. Господь с Вами. Ваша Даша.

Дети шлют привет Вам. Простите за такое письмо<,> очень волнуюсь<,> и мысль плохо вяжется<,> и руки трясутся.

Пишу по адресу О.А. <,> другого не знаю. Может<,> дойдет. Мы пока живем все там же.

7 Юлия Александровна Кутырина (1891–1979), племянница О.А. Шмелевой, дочь ее сестры, Олимпиады Александровны Кутыриной, урожденной Охтерлони.

8 Имеется в виду Ваганьковское кладбище, где похоронена О.А. Охтерлони.

9 Олимпиада Алексеевна Охтерлони (1840–1911), урожденная Вейденгаммер, мать Ольги Александровны Шмелевой.

10 Владимир Александрович Охтерлони (1869–1935), сын Олимпиады Алексеевны Охтерлони, брат Ольги Александровны Шмелевой.

11 Александр Александрович Охтерлони (1863–1937), брат О.А. Шмелевой.

12 Екатерина Сергеевна Шмелева (1879– ?), сестра И.С. Шмелева.

Даша Замотина как хранительница архива Шмелева

Именно в семье Замотиных сохранился дореволюционных архив Шмелева. На наш запрос 27 декабря 1990 г. в отдел рукописей РГБ (тогда — ГБЛ) о происхождении архива Шмелева мы получили ответ от старшего библиотекаря группы учета ОР ГБЛ М.В. Могилевой: «Архив И.С. Шмелева поступил в ОР ГБЛ частями, с 1957 по 1971 гг., причем до 1966 г. включительно поступили документы, касающиеся дореволюционного периода (сюда входят и материала до отъезда в эмиграцию 1922 г.). Предложены эти документы были Н.А. Замотиным и Н.Э. Замотиной. Об этих людях известно только то, что отмечено в заключении эксперта 1966 г. — “семья, сохранившая архив И.С. Шмелева”)».

В предисловии к переписке Шмелева с Бредиус-Субботиной сказано о происхождении фонда Шмелева в РГАЛИ: «Опись 1 фонда содержит материалы, переданные в РГАЛИ сыном домработницы Шмелева» [20, т. 1, с. 19].

Замотины сохранили архив... В 1920-е гг., когда И.А. Аксенов, рецензируя парижский журнал «Окно» (где было напечатана эпопея «Солнце мертвых»), назвал Шмелева «черепокожим», который «попал в банку сравнительно недавно и усиленно пускает пузыри» [14, с. 256]. В 1930-е гг., когда на родине не было напечатано ни одного произведения Шмелева. В 1940-е гг., когда «Правда» указала на парижскую газету «Русская мысль» и ее авторов: «В редакции газеты подвизаются такие фашиствующие элементы, как Шмелев, Берберова и Арсеньев, которые в период оккупации Франции сотрудничали с немцами» [15, с. 3]. А ведь Н.А. Замотин был героем войны...

И в каком идеальном состоянии сохранен дореволюционный архив Шмелева! Каждый, кто работал в отделе рукописей РГБ, с благодарностью вспомнит его хранителей. По материалам этого архива М.М. Дунаев и А.П. Черников в 1986 г. реконструировали творческую историю повести «Человек из ресторана», сравнив три полные первоначальные редакции повести и несколько ее отдельных набросков и фрагментов [5]. Автор настоящих строк в 1991 г., заинтересовавшись цензурными изъятиями в очерках «На скалах Валаама», с помощью материалов архива убедился во вполне невинном характере вырезанных фрагментов [10]. Л.Ю. Суровова в 2016 г. воспроизвела творческую историю повести «Неупиваемая чаша», пересказала содержание незавершенной повести «Зобово логово», процитировала

отрывки из неопубликованной статьи «Об искусстве» [13]. В 2018–2020 гг. коллектив исследователей из Петрозаводского университета под руководством Н.И. Соболева по заказу РФФИ работал над проектом «Раннее творчество И.С. Шмелева в рукописных источниках: исследование и публикация» по материалам архива [23]. На сайте университета [23] читатель может найти тексты многих дореволюционных и эмигрантских художественных произведений писателя, его публицистику и некоторые письма. И мы уже не говорим про переписку из архива, опубликованную рядом исследователей в журналах и сборниках: с И.А. Буниным, В.В. Вересаевым, А.Б. Дерманом, Н.С. Клестовым-Ангарским...

Даша Замотина как прототип «шмелевской девушки»

Историю Даши, «историю одной девичьей души» можно найти в ряде произведений Шмелева, по признанию самого писателя: «Ее отражение отчасти в... Паше (“История любовная”), частью — в рассказе “В усадьбе” , т. VI “Карусель”, дореволюционное издание, ты не знаешь, — в Гла-ше... — слышишь “созвучие имен”?» [20, т. 1, с. 288]. Нам кажется, что к этому списку можно добавить рассказ «Виноград» (1913), где героиню зовут Саша, и роман «Пути небесные», где героиню зовут Дарья, Даринька, — правда, это подлинное имя женщины, история которой положена в основу романа [8, с. 244–266].

Сходство «истории Даши» и художественных произведений Шмелева проявляется в портретах героинь, их семейных обстоятельствах и социальной принадлежности, в отдельных деталях и сценках, и наконец, в образах-символах. На общность их социального положения обратила внимание еще Бредиус-Субботина, которая отметила у Шмелева «неоднократные “любви” (в творчестве) к не ровне, или к не совсем ровне» [20, т. 1, с. 520]. Н.М. Солнцева указывает на сходство Даши и Паши из «Истории любовной»: во внешности, семейных обстоятельствах, сценах и деталях (букет цветов как подарок, чистота одежды, любование собой в зеркале) [11]. О подобии Паши и Дариньки пишет Т. Гвоздик [2]. «Детскость» [6, с. 351] общего типа «шмелевской девушки» отмечает Е.А. Коршунова.

Рассмотрим эти сходства и подобия более подробно, для удобства сведя сопоставления в таблицу.

<table>
<tr><td>Саша и Глаша (рассказы «Виноград» и «В усадьбе»)</td><td>Паша (роман «История любовная»)</td><td>Даринька (роман «Пути небесные»)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Социальное положение. Даша Замотина — сирота, служила у Шмелевых няней. Из писем Шмелева следует, что она была влюблена в писателя.</td></tr>
<tr><td>Горничные.
Роман Глаши — с молодым барином в усадьбе.</td><td>Горничная.
Влюблена в хозяйского сына, Тоника.</td><td>Незаконнорожденная дочь князя, но по паспорту «мещанка, цеховая, золотошвейка» [28, т. 5, с. 54].
В гражданском браке с инженером Вейденгаммером</td></tr>
<tr><td colspan="3">Образование. Даша знала «массу напевов, бауток, загадок, “крылатых словечек”» [20, т. 1, с. 320], но была неграмотной. А.О. Шмелева научила ее грамоте, готовила на народную учительницу. Шмелев «внес метод в обучение. Сам заинтересовался <...>. Иногда сам учил ее — рассказывал из русской истории» [20, т. 1, с. 322]. Когда он читал вслух О.А. Шмелевой, Даша слушала [20, т. 1, с. 300].</td></tr>
<tr><td></td><td>Паша неграмотна, Тоник читает ей стихи собственного сочинения, а также «Маскарад» Лермонтова и «Сказку о рыбаке и рыбке» Пушкина.</td><td>Вейденгаммер собирается читать Дариньке «Анну Каренину» Толстого и развивать ее интеллектуально.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Детский облик. Даша лет на десять моложе Шмелева, ее взяли в семью девочкой.</td></tr>
<tr><td>Лицо Саши «вдумчиво-детское» [27, т. 5, с. 49]. Глаша «маленькая, синеглазая, с детским лицом и маленьким ртом, “как у птички”»[27, т. 6, с. 52].</td><td>У Паши в какой-то момент лицо «стало совсем детским» [28, т. 6, с. 101]. Заплетя на ночь косы, «стала совсем девчонкой» [28, т. 6, с. 191]. Плача, она «затряслась по-детски» [28, т. 6, с. 178].</td><td>На протяжении всего первого тома «Путей небесных» Даринька многократно называется «девочкой» [28, т. 5, с. 50, 231, 242]. Из второго тома эти характеристики исчезают, хотя повествование не прерывается ни на один день.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Портрет. Даша: «Блондинка, светло-голубые глаза, прямой нос, лицо продолговатое (родинка у рта), благородного типа» [20, т. 1, с. 319]; упоминаются ее косы.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td>У Саши «чуть взбитые русые волосы» [27, т. 5, с. 49], ее называют «синеглазая сеньора» [27, т. 5, с. 78]. У Глаши «светлые волосы, которые она <...> на ночь заплетала в косы, как барышня» [27, т. 6, с. 52].</td><td>Паша «блондиночка» [28, т. 6, с. 22], у нее «васильковые» [28, т. 6, с. 103] глаза, «темная родинка на шее» [28, т. 6, с. 41].</td><td>У Дариньки «серые с голубинкой глаза» [28, т. 5, с. 64].</td></tr>
<tr><td colspan="3">Фигура. Даша «худенькая, стройная. Рост средний, совсем средний — так и остался, т. е. была меньше, росла. Но всегда — тощая» [20, т. 1, с. 319–320]. «Раз я ее застал, как она танцевала на “пуан”, приподняв юбчонку. Ноги у ней были стройные» [20, т. 1, с. 322].</td></tr>
<tr><td>Герой рассказа «В усадьбе» думает о Глашиных «ногах в узкой юбке» [27, т. 6, с. 53].</td><td>Тоник постоянно обращает внимание на ноги и юбку Паши, например: «смотрел на ее крахмальную юбку, на пляшущую ногу <...>» [28, т. 6, с. 27].</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="3">Одежда. Даша: «Чисто одевалась, всегда вышитый фартучек, на груди шиповник или жасмин <...>» [20, т. 1, с. 322]. Когда Шмелев оставался с ней наедине во Владимире, в течение 8–12 дней ноября 1904 г. или 1905 г., в первый же вечер она «в новом платье, в косах» [20, т. 1, с. 334]. «Стала нарядней, прически, новые туфельки на каблуках»»[20, т. 1, с. 475].</td></tr>
<tr><td>Саша «ходила в белом переднике с голубой каемкой и в синей с белым — “морской” — наколке» [27, т. 5, с. 78]. Глаша: «прошла она в белой кофточке — вчера была в синей» [27, т. 6, с. 59].</td><td>Паша меняет наряды, у нее часто «новая кофточка» [28, т. 6, с. 120], «нарядная розовая кофточка» [28, т. 6, с. 142] в будни, «она и сегодня в новом, в голубенькой матроске» [28, т. 6, с. 177].</td><td>Многократно описаны платья и кофточки, которые Вейденгаммер покупает для Дариньки.</td></tr>
<tr><td colspan="3">Сцена перед зеркалом. Шмелев вспоминал, как в 1902 г. застал Дашу «в зале перед зеркалом, она любовалась, какая у ней грудь, подпирала ее ладонями. (Это дано чуть в “Истории любовной”.) Увидев меня, она вскрикнула — и побежала, с расстегнутой кофточкой» [20, т. 1, с. 324].</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td></td><td>Тоник о Паше: «я из-за двери видел, как она вертелась перед зеркалом в зале, обтягивала бока и все хихикала: — Ба-тюшки, груди-то как видать.... Ма-тушки, страм глядеть!...» [28, т. 6, с. 22]</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="3">Цветы как дар. Шмелев понял, что нравится Даше, когда она подарила ему букетик «первой земляники», потом он стал «находить у себя на столе — цветы» [20, т. 1, с. 322]. Во Владимире: «Всегда свежие цветы. Азалию раз...» [20, т. 1, с. 475].</td></tr>
<tr><td></td><td>Когда Тоника нет в комнате, Паша приносит туда «подснежники» [28, т. 6, с. 24], потом «желтенькие цветы» [28, т. 6, с. 139].</td><td>У Вейденгаммера вместе с Даринькой в доме «завелись цветы» [28, т. 5, с. 53], она «вскопала в саду клумбы, купила летников и посадила» [28, т. 5, с. 56].</td></tr>
<tr><td colspan="3">Еда как дар. Когда Шмелев оставался с Дашей во Владимире, в первый вечер она «ухитрилась приготовить необыкновенный ужин: достала рябчиков (я люблю их, знала), сделала блинчики с творогом (люблю), суп перловый из гусиных потрохов... — разварной налим (помню! она все знала, что я люблю)» [20, т. 1, с. 334]. Затем «Стала закармливать» [20, т. 1, с. 475].</td></tr>
<tr><td></td><td>Паша приносит Тонику «блинчики» [28, т. 6, с. 19]; а когда он вынужден отказаться от обеда: «вчерашнего супу с потрохами и хороший кусок телятины» [28, т. 6, с. 111].</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="3">Приход вечером или ночью. Во Владимире Даша «Раз постучалась ко мне в спальню, рассветало: “Аничка мучается, все слышно... страшно мне... я тут побуду”. Хотелось ей голос живой услышать? — была очень нервная. А это 16 л. дочь хозяйки мучительно угасала в чахотке, — рядом, за бревенчатой стеной была квартира их. Я не ответил, смутился. Постояла в дверях, пошла, села в качалку, плакала, я слышал, (рядом) — от тоски ли, от страха ли..? Утром взглянуть на меня смущалась» [20, т. 1, с. 475].</td></tr>
<tr><td>Глаша приходит герою в комнату вечером, чтобы зажечь лампу; они становятся любовниками.</td><td>Паша приходит к Тонику под вечер, после того, как по соседству случается убийство: «В углу у меня стояло продавленное кресло. Она села конфузливо и осторожно» [28, т. 6, с. 191].</td><td>Даринька, когда умирает монахиня Агния, прибегает к Вейденгаммеру; они становятся любовниками.</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td colspan="3">Состояние влюбленности (героини). В письмах о Даше: «Она — сомлела, вся ослабла» [20, т. 1, с. 333]. «Она смотрела в меня странными, “пьяными” глазами, смотрела почти безумно, сонно и — огненно! — и шептала страстно, жарко, и умоляюще» [20, т. 1, с. 478].</td></tr>
<tr><td>У Глаши «была такая покорность, что стало вдруг жалко ее до боли» [27, т. 6, с. 60].</td><td>Пальцы Паши, которыми «играл» Тоник, «были совсем покорные» [28, т. 6, с. 110]; когда герои обнялись, Паша взглянула «туманным взглядом, словно глядела издалека» [28, т. 6, с. 103].</td><td>Еще в монастыре, в думах о Вейденгаммере, Даринька «стала бессильная» [28, т. 5, с. 41], в церкви «она встретилась с ним глазами… и сомлела» [28, т. 5, с. 43]. То же самое происходит с ней и в отношениях с Вагаевым — «утрата воли» [28, т. 5, с. 144], «провал сознания» [28, т. 5, с. 184].</td></tr>
</table>

И наконец, есть сходство историй на уровне мотивов и связанных с ними образов: малины, шампанского и метели, — но уже только в «Путях небесных».

На образ малины обратила внимание еще Бредиус-Субботина: «эта намечающаяся сцена Дари и Вагаева с “малиной”, это все то же самое: твои неизжитые ожоги Дашиной “любви” — томления, ее. Ее?» [20 т. 1, с. 520].

Малину (малиновое варенье) Шмелев вспомнил дважды, в самом первом письме, где только намекал на историю с Дашей: «одну главу я назвал бы: “Малиновое варенье”» [20, т. 1, с. 288], и в последнем, где история завершена: в 1913 г. Шмелев пришел к Даше домой передать гостинцы, она варила малиновое варенье. «В квартире было душно, мухи, томяще пахло малиной, — Д. варила варенье. <…> Кинулась ко мне и обняла-прильнула. После я увидал малиновые следы на куртке, от ее рук, губ? Я потерялся, смешалось все, — таз на примусе, малина, ребенок, томящий запах» [20, т. 1, с. 477].

В плане второго дома «Путей небесных», который Шмелев отправил Бредиус-Субботиной, предполагалась встреча Дариньки и Вагаева: «Кульминационный пункт — з а ч а т и е (Поляна, малина спеет. О, какой бунт красного, запахов… — пожар крови!)» [20, т. 1, с. 198]. Писатель изменил первоначальный план, грехопадения во втором томе не происходит, роман от «авантюрно-бульварного» (определение самого Шмелева из пись-

ма И.А. Ильину) стал приближаться к идиллии. Однако некий привкус «греха» в описании малины остался. При этом сначала, при изображении имения героев, ягода упоминается просто как примета времени года (малина вызревает). Но когда Вейденгаммер и Даринька приезжают в Москву «кутить», запах малины постепенно приобретает те же коннотации, что и в истории Даши. «День становился жарким, удушливым <...>. Спелой малиной пахло — с лотков или варили в садах варенье» [28, т. 5, с. 365]. «Жар — духота, парево, томящий дух малины — кружило голову» [28, т. 5, с. 368], «в удушавшем пекле все еще стлался вязкий дух малины» [28, т. 5, с. 227]. Это надвигается гроза, ураган. В урагане герой чувствует «нечто», «срыв», «непорядок, разлад» [28, т. 5, с. 378]: «Впервые почувствовалась ему “природа” как живое нечто — <...> подверженное, как все, недугу. После он называл — греху» [28, т. 5, с. 378]. То есть связь «малины» и «греха» в окончательном варианте романа осталась, но ее приложение изменилось, в духе идиллического звучания второго тома.

Семантику шампанского как знака «кружения» в рассказе «Шампанское» А.П. Чехова и в первом томе «Путей небесных» разбирает Е.А. Коршунова: у Чехова это «кружение нечистой силы» [7, с. 176] в святочное время, у Шмелева шампанское «кружит голову Дариньке» и стирает грань «между реальностью и фантастическим миром театрального представления» [7, с. 176].

Основа из писем следующая: на своей свадьбе Даша, которая «Никогда не пила вина, а тут — несколько бокалов шампанского, — и сама подошла ко мне: “ну, протанцуйте со мной хоть напоследок!”» [20, т. 1, с. 476]. После чего, как указывает Шмелев, Даша поцеловала его в официантской.

В романе в первом томе бокал «шампанского с сахаром» вливает в рот Дариньке «развязная» акушерка; затем напиток сопровождает ухаживания Вагаева: в театре во время представления (глава «Шампанское»), в ресторане «Яр», у цыган в Разумовском, в ресторанчике Зоологического сада. Во втором томе шампанское упоминается в главах «В опьянении» (обед в московском ресторане «Эрмитаж») и «Чудесное».

Везде отмечается «игра» напитка: «Шампанское было чудесное, в иголочках и искрах, играло в бокалах с вензелями <...>. Шампанское играло смехом, блистанием глаз. В золотистой мути играла музыка» [28, т. 5, с. 126]. «Шампанское весело играло, играла музыка» [28, т. 5, с. 128].

«Шампанское, в иголках, освежало» [28, т. 5, с. 369], Даринька «любовалась струившимися иголочками, игравшими в шепчущем шампанском» [28, т. 5, с. 392]. Таким образом, шампанское связано с игрой, блистаньем и контрастом между радостью и горем (поскольку в театре Даринька встречает жену Вейденгаммера).

Наибольший же интерес представляет образ метели. Л.М. Борисова и Я.О. Дзыга сопоставляют роман Шмелева с «Анной Карениной» Л.Н. Толстого (объяснение Анны и Вронского у поезда), считая метель в том и другом случае «символическим образом прельщающей страсти» [1, с. 80], видят здесь «мотив бесовства» [1, с. 80]. Дзыга сравнивает пушкинскую метель, рассказ Шмелева «Глас в нощи» и «Пути небесные», усматривает в образе и «враждебную человеку стихию», и разграничение «двух планов повествования»: «земного» и «надмирного, на который распространяется воля Промысла» [4, с. 8]. Коршунова трактует метель как «символ тревоги, утраты ориентиров, духовного бездорожья и беспокойства» [7, с. 109], видит здесь «метамотив кружения и бездорожья» [7, с. 177], также отмечая действие Промысла в метель.

Нам кажется, что в список «метельных» произведений можно добавить и рассказ «Метель» Толстого: совпадают некоторые эпитеты в описании метели и ночи — «светлая, мутная, белая» [24, с. 253], «белая пустыня, в холодном, прозрачном и колеблющемся свете метели» [24, с. 240–241].

В рамках настоящей статьи интересна связь образа с историей из писем. В первый вечер во Владимире, когда Шмелев остался с Дашей наедине: «Ночь. Снег и метель, (ноябрь)» [20, т. 1, с. 334]. В последний вечер: «Выйдя в тот вечер, я заколебался: мело метелью, и извозчика не найти. Вернулся, и воображение заработало “картинами”. Метель меня всегда как-то взвинчивала» [20, т. 1, с. 475–476].

В романе метель является фоном любовной истории Дариньки с Вагаевым: стихия разыгрывается во время их поездки в «Яр», в Разумовское, в Зоологический сад. Все время, пока Вейденгаммер находится в Петербурге, а за Даринькой в Москве ухаживает Вагаев, метель не утихает. Для описания стихии используются следующие глаголы: «крутила» [28, т. 5, с. 132], «бесилась, металась в вихрях» [28, т. 5, с. 135], «стегало, крутило, сыпало», «мело, как в поле» [28, т. 5, с. 179], «захватывало дух, давило, с ног валило» [28, т. 5, с. 191]. Кроме того, метель связана с мутью: «все пролетало мутью» [28, т. 5, с. 136],

«метель крутила пуще вчерашнего, все перепутала, — дня не видно. <…> Все застилало мутью, и в этой снующей мути — казалось Дариньке — кто-то выл» [28, т. 5, с. 228]. Эта «мутность» самого положения героини: «И метель заметала <…>. Плакала Даринька о своем сиротстве, о мутной жизни <…>» [28, т. 5, с. 182]. Когда история заканчивается и Даринька, избежав соблазна, приходит в себя, утихает и метель: «Когда вышли, метель утихла, проглядывали звезды» [28, т. 5, с. 236]. То есть метель имеет отрицательные коннотации и связывается с круженьем, потерей пути, мутью, соблазном, бесовством.

Итак, почти каждый эпизод, рассказанный в письмах, так или иначе отразился в художественных произведениях писателя. Но насколько реальна сама любовная история Даши, насколько точно Шмелев помнил события, произошедшие 30–40 лет назад? Не случайно перед началом связного рассказа (а не отдельных намеков), он оговорился: «Начну тебе — об “истории одной любви”. Кусками. Это для чего-то нужно. “Исповедь воображения”. Построю по обрывкам воспоминаний, склею… наитием, художественной п р а в д о й, что пропало» [20, т. 1, с. 318]. Но художественная правда, как известно, — не правда документальная.

И если существование Замотиной документально подтверждается, то о ее любви к писателю можно судить только на основании писем к Бредиус-Субботиной. Причем собственную любовную историю Шмелев начинает излагать после рассказов своей корреспондентки о том, как за той ухаживали доктор Д. и американец Г. Хотела ли Бредиус-Субботина, чтобы писатель изобразил эти ухаживания в будущих романах, желала ли вызвать у него ревность… — но вызвала в ответ «историю Даши». Шмелев рассказал, что и его любили и как любили; как он искушался и устоял. Поэтому понятны акценты, расставленные в истории: на самопожертвовании Даши и на искушении самого Шмелева.

Мы предполагаем, что дело обстояло следующим образом. Какие-то детали и сценки в вышеназванных рассказах и романах имели под собой реальную основу, причем не обязательно эта основа была связана только с Дашей. Так, вспоминая «Историю любовную», Шмелев писал Бредиус-Субботниной: «Часть — сильно п р е л о м л е н н о е! — только отразилась в творчестве, тебе известном, — пополняла “детскую историйку”, — странно иногда совпадавшую с “Дашиной”, как бы пролог к грядущему! Там — Паша и была Пашей, а тут именно Даша, ходившая за нашим мальчиком» [20, т. 1,

с. 300]. Эта горничная Паша — персонаж не только «Истории любовной», но и ранней повести «Распад» (1907) — очевидно, имеет и другой реальный прототип; образ составлен из воспоминаний о нескольких девушках.

История же Даши как «история одной девичьей души» базируется и на воспоминаниях о ней, и на «воспоминаниях о воспоминаниях», т. е. на рассказах и романах, где ее лик уже отразился, по законам художественной правды, в измененном виде. Ведь сначала были созданы рассказы «Виноград» и «В усадьбе», затем романы «История любовная» и первый том «Путей небесных», а уже потом, в письмах, писатель рассказал о Даше.

Однако в тот момент, когда Шмелев излагал свою историю Бредиус-Субботиной, — сама Даша и ее любовь казались ему реальностью, он не сомневался в их подлинности. Даша как живая стояла перед его мысленным взором и была музой — истории из писем и всех предыдущих вышеназванных произведений; можно считать ее прототипом образа «шмелевской девушки».

Дарья Замотина на фоне книг Шмелева

Наконец, есть последняя причина для того, чтобы обратиться к Даше со словами Тоника (из стихов к горничной Паше): «О ты, прекрасная из Муз!»

Рассмотрим творчество Шмелева в целом, попытаемся найти его место в русской литературе Серебряного века и эмиграции. До революции он — «художник обездоленных» [20] (определение В.Л. Львова-Рогаческого), выразитель «органического демократизма» [16] (словосочетание А.А. Бурнакина). В большую литературу Иван Сергеевич вошел писателем горьковского «Знания», не без революционных ноток в творчестве: в повестях «Служители правды» (1906), «Распад» (1907), «Гражданин Уклейки» (1908), «Человек из ресторана» (1911), в рассказе «Иван Кузьмич» (1907). Затем Шмелев стал участником сборников «Слово», объединявших писателей-неореалистов. Обличительный пафос его произведений снизился, но герои не изменились.

Февральскую революцию писатель одобрил. В ответах на письма сына, рассказывавшего о разложении в армии, Шмелев неоднократно утверждал, что народ не виноват, его держали «в рабстве», «во тьме», «не вели к свету», «властвовали и сеяли бесправие, зажимали и мордовали» (письма от 1 и 30 июля 1917 г.[13]).

13 *Шмелев И.С.* Письма С.И. Шмелеву // ОР РГБ. Ф. 381. Карт. 9. Ед. хр. 24.

В эмиграции Иван Сергеевич — яростный антибольшевик, консерватор и обличитель интеллигенции. Именно она, по мнению писателя, развратила народ, ввергла его в пучину революции и гражданской войны. Об этом — рассказы «Два Ивана» (1924), «На пеньках» (1925), «Блаженные» (1926), «Свет разума» (1927), «Туман» (1928), «Панорама» (1928), «Почему так случилось» (1944), роман «Няня из Москвы» (1934). В публицистике Шмелев прямо декларировал: «Наша интеллигенция безотчетно и безоглядно хватала все, что вином ударяло в голову, — до безбрежья социализма. <....> Народу показывали в далях туманный призрак. Ему давали тусклые “гуманистические идеалы” — мало ему понятное. <....> Его подвели к провалу» [28, т. 2, с. 437]. То же — и в письме Ильину: «“Бог” всегда в народе, ибо народ — все, жизнь. Надо, чтобы к нему пришли! А он та-ак примет!..» [19, с. 19].

Муромцева-Бунина называла Шмелева «монархистом-консерватором с демократическим оттенком» [26, с. 113]. Мы бы поменяли эти определения местами. Шмелев, скорее, «демократ с конвервативно-монархическим оттенком». Рефрен всего его творчества: народ прекрасен (вспомним сцену крестного хода во втором томе «Путей небесных»), народ не виноват, его обманули и сбили с пути истинного. И объединяет творчество писателя именно демократизм, в лучшем смысле этого слова — тот самый «органический демократизм», на который указывал еще Бурнакин.

Соответственно, положительные и наиболее удавшиеся герои писателя — люди, вышедшие из простонародья, мещане, подрядчики. Ильин указывал: «<...> герои Шмелева чаще всего — люди простые, не расщепленные рефлексией и не убиты интеллигентской “культурой”» [18, с. 166]. Это официант Яков Скороходов («Человек из ресторана»), подрядчик Лаврухин («Росстани»), плотник Горкин, приказчик Василь Василич, подрядчик Сергей Шмелев («Лето Господне»), «мужицкий» дьякон («Свет разума»), горничная Паша («История любовная»), няня Дарья Степановна («Няня из Москвы»). Именно их мир Шмелев изобразил наиболее ярко, талантливо, живо, вровень А.Н. Островскому и Н.С. Лескову.

Какова же, в таком случае, Муза Шмелева? Муза Н.А. Некрасова, «кнутом иссеченная» (сестра «крестьянки молодой», которую секут на Сенной площади), — не для эмигрантского периода. Муза А.С. Пушкина, вручившая ему «семиствольную цевницу»? Тоже не подходит, как и муза А.А. Фета, «в венке из звезд, нетленная богиня».

Муза Шмелева — простенькая сиротка из крестьян или из мещан. Голубоглазая, русоволосая девочка. Живая, веселая, с массой острых словечек, прибауток. Знающая и бедность, и зависимость, и унижения. Верящая в Бога, способная на беззаветную верность и преданность. Собственно, Шмелев сам и назвал свою Музу в письме Бредиус-Субботиной (хотя и уверял прежде, что Даша — «Марфа» и с его корреспонденткой не сравнится): «Я люблю все простое. <…> Я выше всех экзотических цветов люблю цветущий лужок усадьбы, рощицу конопли, — и как же люблю — воздух хлебных полей, мягкий проселок во ржи, — неповторимый дух нагрева в хлебах, к закату, после жаркого дня конца июня! <…> Вот в этом-то я всегда был готов полюбить русскую простую девушку, Таню, Дашутку… — но у-мных! — с ручьистыми глазами, с запахом здоровья их девичьего тела, их простоты прелестной. <…> Вот от такой простой девушки я хотел бы иметь ребенка» [20, т. 2, с. 28].

Таким «ребенком» и стали его книги. Муза Шмелева, во всех смыслах, — она, Даша Замотина. «Ваша Даша».

Список литературы

Исследования

1 *Борисова Л.М., Дзыга Я.О.* Продолжение «золотого века»: «Пути небесные» И.С. Шмелева и традиции русского романа. Симферополь: Изд-во ТНУ им. В.И. Вернадского, 2000. 144 с.

2 *Гвоздик Т.С.* И.С. Шмелев и Д.С. Мережковский: к проблеме «святой плоти» // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. 2020. Т. 6 (72), № 1. С. 15–27.

3 *Грико Т.И.* История семьи Шмелевых // Венок Шмелеву. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 332–337.

4 *Дзыга Я.О.* Образ метели у А.С. Пушкина и И.С. Шмелева // Русская речь. 2010. № 1. С. 8–13.

5 *Дунаев М.М., Черников А.П.* Творческая история повести И.С. Шмелева «Человек из ресторана» // Записки отдела рукописей РГБ. М.: Книга, 1986. Вып. 45. С. 47–60.

6 *Коршунова Е.А.* «Дари-Анастасия-Ольга-воскресшая»: к вопросу о «шмелевской девушке»// Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 338–356.

7 *Коршунова Е.А.* Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева. Харьков: ФОП Бровин А.В., 2013. 216 с.

8 *Любомудров А.М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 372 с.

9 *Ни Е.А.* Предки и родственники О.А. Шмелевой, урожденной Охтерлони // Венок Шмелеву. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 324–331.
10 *Осьминина Е.* Иван Шмелев — известный и скрытый // Москва. 1991. № 4. С. 204–207.
11 *Сахаров В.* Три музы Ивана Шмелева // Русская мысль. 2001. № 4388. 6 декабря. С. 9.
12 *Солнцева Н.М.* Иван Шмелев. Жизнь и творчество: жизнеописание. М.: Эллис Лак, 2007. 510 с.
13 *Суровова Л.Ю.* Иван Шмелев // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: в 3 т. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 394–482.

Источники

14 *Аксенов И.А.* «Окно». Трехмесячник литературы. № 2 // Печать и революция. 1923. Кн. 6. С. 255–258.
15 [*Б. п.*] Фашистская газета во Франции // Правда. 1947. № 131. 26 мая. С. 3.
16 *Бурнакин А.* Литературные заметки. «Человек» // Новое время. 1912. № 12914. 24 февраля. С. 5.
17 Замотин Николай Александрович // Дорога памяти. URL: https://1418museum.ru/heroes/57343549/?SEARCH=Y (дата обращения: 25.03.2023).
18 *Ильин И.А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев. М.: Скифы, 1991. 216 с.
19 *Ильин И.А.* Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1927–1934). М.: Русская книга, 2000. 560 с.
20 И.С. Шмелев и О.А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2004.
21 *Львов-Рогачевский В.* Художник обездоленных (Ив. Шмелев) // Современный мир. 1912. № 11. С. 308–321.
22 *Муромцева-Бунина В.М.* Умное сердце // Духовный путь Ивана Шмелева: Статьи, очерки, воспоминания. М.: Сибирская благозвонница, 2009. С. 479–483.
23 Раннее творчество И.С. Шмелева в рукописных источниках: исследование и публикация. URL: https://shmelev.petrsu.ru/site/index (дата обращения: 25.03.2023).
24 *Толстой Л.Н.* Метель // *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: в 14 т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 2. С. 231–258.
25 Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: в 3 т. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. Т. 2. 318 с.
26 *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. Париж: YMCA-PRESS, 1980. Т. 2. 626 с.
27 *Шмелев И.С.* Рассказы: в 8 т. СПб.: Знание, 1910–1917.
28 *Шмелев И.С.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1998.

References

1 Borisova, L.M., and Ia.O. Dzyga. *Prodolzhenie "zolotogo veka": "Puti nebesnye" I.S. Shmeleva i traditsii russkogo romana* [*Continuation of the Golden Age: I.S. Shmelev's "Heavenly Paths" and the Traditions of the Russian Novel*]. Simferopol, Vernadsky Taurida National University Publ., 2000. 144 p. (In Russ.)

2 Gvozdik, T.S. "I.S. Shmelev i D.S. Merezhkovskii: k probleme 'sviatoi ploti'." ["I.S. Shmelev and D.S. Merezhkovsky: On the Problem of 'Holy Flesh'."] *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filologicheskie nauki*, vol. 6 (72), no. 1, 2020, pp. 15–27. (In Russ.)

3 Griko, T.I. "Istoriia sem'i Shmelevykh" ["The History of the Shmelev Family"]. *Venok Shmelevu* [*Wreath for Shmelev*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2001, pp. 332–337. (In Russ.)

4 Dzyga, Ia.O. "Obraz meteli u A.S. Pushkina i I.S. Shmeleva" ["The Image of a Blizzard by A.S. Pushkin and I.S. Shmelev"]. *Russkaia rech'*, no. 1, 2010, pp. 8–13. (In Russ.)

5 Dunaev, M.M., and A.P. Chernikov. "Tvorcheskaia istoriia povesti I.S. Shmeleva 'Chelovek iz restorana'." ["The Creative History of the Novel by I.S. Shmelev 'The Man from the Restaurant'."] *Zapiski otdela rukopisei RGB* [*Notes from the Manuscript Department of the Russian State Library*], issue 45. Moscow, Kniga Publ., 1986, pp. 47–60. (In Russ.)

6 Korshunova, E.A. "'Dari-Anastasiia-Ol'ga-voskresshaia': k voprosu o 'shmelevskoi devushke'." ["'Darya-Anastasia-Olga-Resurrected': On the Issue of the 'Shmelev's Girl'."] *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 11, 2013, pp. 338–356. (In Russ.)

7 Korshunova, E.A. *Mezhdu klassikoi i modernom: traditsiia i intertekstual'nost' v poetike prozy Ivana Shmeleva* [*Between Classical and Modern: Tradition and Intertextuality in the Poetics of Ivan Shmelev's Prose*]. Kharkiv, FOP Brovin A.V. Publ., 2013. 216 p. (In Russ.)

8 Liubomudrov, A.M. *Dukhovnyi realizm v literature russkogo zarubezh'ia: B.K. Zaitsev, I.S, Shmelev* [*Spiritual Realism in the Literature of the Russian Abroad: B.K. Zaitsev, I.S. Shmelev*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 372 p. (In Russ.)

9 Ni, E.A. "Predki i rodstvenniki O.A. Shmelevoi, urozhdennoi Okhterloni" ["The Ancestors and the Relatives of O.A. Shmeleva, née Okhterloni"]. *Venok Shmelevu* [*Wreath for Shmelev*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2001, pp. 324–331. (In Russ.)

10 Os'minina, E. "Ivan Shmelev — izvestnyi i skrytyi" ["Ivan Shmelev — Famous and Hidden"]. *Moskva*, no. 4, 1991, pp. 204–207. (In Russ.)

11 Sakharov, V. "Tri muzy Ivana Shmeleva" ["Three Muses of Ivan Shmelev"]. *Russkaia mysl'*, no. 4388, 6 December, 2001, p. 9. (In Russ.)

12 Solntseva, N.M. *Ivan Shmelev. Zhizn' i tvorchestvo: zhizneopisanie* [*Ivan Shmelev. Life and Creative Work: Biography*]. Moscow, Ellis Lak Publ., 2007. 510 p. (In Russ.)

13 Surovova, L.Iu. "Ivan Shmelev" ["Ivan Shmelev"]. *Russkaia literatura 1920–1930-kh godov. Portrety prozaikov: v 3 t.* [*Russian Literature of the 1920–1930s. Portraits of Prose Writers: in 3 vols.*], vol. 1, book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 394–482. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DPVRWC
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ДВОЕ*В*ЕРИЕ ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА: К ИЗУЧЕНИЮ РОЛИ В.Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ В ИСТОРИИ СИМВОЛИСТСКОГО ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА

© 2024 г. О.Л. Фетисенко
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 27 марта 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-266-283

Аннотация: В статье, основанной на материалах из двух архивных фондов Рукописного отдела Пушкинского Дома, детально воссоздается одна из важнейших составляющих душевной жизни литератора и религиозного мыслителя Евгения Павловича Иванова (1879–1942), ближайшего друга А.А. Блока, — история его многолетнего поклонения В.Ф. Комиссаржевской, повлиявшего не только на формирование мировоззрения, но и на творческие замыслы петербургского мистика (прежде всего на его оставшиеся незаконченными статьи о героинях Г. Ибсена, о миссии театральных артистов, о вере). В названии исследования обыгрывается ситуация, в которой оказался Е.П. Иванов: религиозное двоеверие (православие и рудименты хлыстовства, христианская вера и интерес к славянскому язычеству) и при этом платоническая любовь к двум Верам — Комиссаржевской и В.Н. Дюковой, его дальней родственнице. Представленные здесь материалы, в том числе и ранее не публиковавшиеся фрагменты дневника и незавершенных воспоминаний, могут послужить своеобразной фоновой подсветкой к истории создания блоковского стихотворения «На смерть Комиссаржевской» (1910), в частности объяснить появление в этом тексте образа «обетованной весны».

Ключевые слова: Серебряный век, символизм, архивные источники, А.А. Блок, В.Ф. Комиссаржевская, Е.П. Иванов.

Информация об авторе: Ольга Леонидовна Фетисенко — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199004 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-002-5670-2656

E-mail: betsy98@mail.ru

Для цитирования: *Фетисенко О.Л.* Двое*В*ерие Евгения Иванова: к изучению роли В.Ф. Комиссаржевской в истории символистского жизнетворчества // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 266–283. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-266-283



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

DUAL FAITH OF EVGENY IVANOV: TO THE STUDY OF THE ROLE OF VERA F. KOMISSARZHEVSKAYA IN THE HISTORY OF SYMBOLIST LIFE CREATING

© 2024. Olga L. Fetisenko
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: March 27, 2023
Approved after reviewing: June 04, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article, based on materials from two archival funds of the Manuscript Department of the Pushkin House, recreates in detail one of the most significant components of the spiritual life of Evgeny Ivanov (1879–1942), a writer and religious thinker, a close friend of A. Blok. It is the history of his long-term worship of Vera Komissarzhevskaya, which influenced not only the formation of his worldview but also his work (first of all, his unfinished articles about H. Ibsen's female characters, about the high destiny of theatre actors, about religious faith). Ivanov found himself in a situation of religious dual faith (Orthodoxy and the rudiments of the Khlystism, Christianity and the interest in Slavic paganism), being at the same time in platonic love with two women under the name Vera — Komissarzhevskaya and V.N. Dyukova, his cousin. The materials presented in the study, including previously unpublished fragments of the diary, can be considered as a kind of backlight to the history of the creation of the poem "On the Death of Komissarzhevskaya" by A. Blok (1910). Most importantly, they explain the appearance in this text of the image of "promised spring."
Keywords: Silver age, symbolism, archival sources, Alexander Blok, Vera Komissarzhevskaya, Evgeny Ivanov.
Information about the author: Olga L. Fetisenko, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, 4 Makarova Emb., 199034 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-002-5670-2656
E-mail: betsy98@mail.ru
For citation: Fetisenko, O.L. "Dual Faith of Evgeny Ivanov: To the Study of the Role of Vera F. Komissarzhevskaya in the History of Symbolist Life Creating." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 266–283. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-266-283

Евгений Павлович Иванов (1879–1942) — ближайший друг А.А. Блока и один из любимых собеседников В.В. Розанова, литератор Серебряного века, при этом, по выражению Андрея Белого, один из тех, благодаря кому формировалась сама «атмосфера, слагавшая символизм» [12, с. 38], петербургский мистик и мечтатель, оставивший после себя несколько статей и эссе (единственное сколько-нибудь известное из них — «Всадник. Нечто о городе Петербурге»), ряд детских рассказов, незавершенные воспоминания и весьма интересный, но трудно читаемый, из-за особенностей почерка и речевой личности автора, дневник[1]. Стремление к словесному воплощению всего переживаемого, а в дальнейшем и прямо к писательству возникли у Иванова при узрении музы, явившейся ему еще в 1890-е гг. в облике актрисы Александринского театра Веры Федоровны Комиссаржевской, личности особо значимой и для Блока, и для всего этого поколения, не только для младших символистов[2]. Иванов был не просто одним из многочисленных поклонников великой актрисы, он исповедовал настоящий ее культ, возможно, в духе символистского жизнетворчества, и Блок был посвящен в подробности этого своеобразного рыцарского служения, знал о всех переживаниях, настроениях и творческих замыслах своего друга. Материалы, представленные в этой статье, в том числе и ранее не публиковавшиеся фрагменты из дневника Иванова, могут послужить своего рода фоновой подсветкой к блоковской речи памяти Комиссаржевской

1 О Е.П. Иванове см.: [1; 2; 5; 8].

2 О том, как словесно оформлялась «канонизация» Комиссаржевской современниками, см., например, статью А.Ю. Сергеевой-Клятис [4]. Той же исследовательнице принадлежит и биография актрисы, вышедшая в 2018 г. в серии ЖЗЛ.

и посвященному ей стихотворению, запечатлевшему ее как «обетованную весну».

Есть неоткомментированное место в письме Иванова к Блоку от 1 марта 1911 г.: «Я сегодня тоже не один. У меня сейчас были две Веры. Третья — книга на столе — твой непростой подарок. / Какое милосердие свыше сходит, и как все странно сходится...» [10, с. 227]. В.Н. Быстров в недавнем полном издании этой переписки указал только «подарок»: посланный Блоком другу в тот же день «Сборник памяти В.Ф. Комиссаржевской» (СПб., 1911), в котором была помещена его речь памяти Веры Федоровны [10, с. 227], но не пояснил — кто же были другие «две Веры». Углубленное знакомство с окружением Иванова показывает, что это или его троюродная сестра Вера Александровна Дюкова (урожд. Угрюмова; 1862–?), жена директора 2-й мужской гимназии, и ее дочь Вера Николаевна (1893 – не ранее 1920[3]), Веруня, как ее называли в семье, в то время — самый дорогой для автора письма человек; или, что более вероятно, та же Веруня и еще одна ее тезка — Верочка, в дневнике часто упоминаемая, для отличия, именно под таким уменьшительным именем Вера Романовна Гундризер[4], впоследствии филолог-германист. Имя Вера вообще было «судьбоносным» для Иванова, потому что и в семье В.В. Розанова, где он дружески-родственно был принят (см.: [13]), ему из всех дочерей ближе была Вера (в дневнике — «Верочка Розанова»).

Веруня Дюкова и Верочка Гундризер, несмотря на разницу в возрасте (вторая, видимо, чуть старше), были подругами, и шуточное обыгрывание слова «двоеверие» родилось у Иванова в связи с их соименством. 7 сентября 1909 г. он писал Блоку:

> Милый Саша, вчера с дачи перебрались в город. Погода летняя: осень неизреченная: жаль уезжать. Если бы тебе в парках побывать! <...> А я их всех изъездил в компании молодой. Научил племянницу двоюродн<ую>, гостившую у своей подруги, у той барышни, которую ты видел у нас, с велосипед<ом> приезжала. С ними двумя я дня три катался. Обеих Верами зовут: так что своего рода «двоеверие» [10, с. 180].

3 Последнее из сохранившихся писем В.Н. Дюковой к сестре Иванова, М.П. Ивановой, датировано 11 февраля 1920 г. (РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 82).

4 В фонде Иванова в Пушкинском Доме (Ф. 662) имеются ее письма к Иванову, его сестре Марии и к В.Н. Дюковой.

В том же году, 29 ноября, в дневнике появляется запись: «Был у Веры Р<омановны> и Над<ежды> Ив<ановны>[5] — продал Ибсена. Видел Карташ<ева> <*1 нрзб.*> с “двоеверием”. Сам я отвратителен, а девушки изумительно хороши»[6].

И все же главными персонами для Иванова были Вера Федоровна и Веруня, Комиссаржевская и Дюкова — одна недосягаемая, другая близкая и домашняя, но и ограждаемая узами родства (хотя родство в четвертом колене, может быть, и не помешало бы мечтать о свадьбе, но только не в строго религиозной семье Евгения Павловича). Одна раньше, другая значительно позже, а в какой-то период одновременно, они были предметом его платонической любви и образовали в его душе ситуацию «двоеВерия».

Но в сентябрьском письме к Блоку 1909 г. помимо игры слов «две Веры» и «вера — Вера» была еще и отсылка к их беседам 1904–1905 гг. о «двоеверии» в прямом смысле слова (раздвоении между христианством и язычеством). О своих увлечениях (Блок не мог не знать о них) Иванов вспоминал:

> Копался я и в «древнем благочестии» староверов, с которыми имел родственную связь по линии матери моей (бабушка[7] была староверка федосеевского толка), копался я в так называемом «двоеверии» народного эпоса, который оживал в представлении сект «хлыстов-христов», копался я и в культурном творчестве, в его искусстве литературы, живописи, музыки.
>
> Скрытое, влекущее к себе с детства, таинственно любимое в Церкви, с детства же заглушаемое разумным сознанием взрослого, вдруг открывалось и оживало в каком-то чудном новом свете от толчков-толков с одной стороны «хлыстов», с другой стороны, от «солярной» (т. е. солнечной) теории наших собирателей народного эпоса[8].
>
> Эта «солярная теория» и доводилась у меня до конца, то есть до Христа (Солнце-Митра): через раздвоение двоеверия к новому единению в новом озарении найденного слова, звучащего согласно до единой iоты и черты со словом Евангелия правды [11, с. 343–344].

5 Возможно, родственница В.Р. Дюковой. Ср.: в архиве Иванова сохранилось письмо некой Н. Гундризер к его единоутробной сестре К.М. Косцовой.

6 РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 9 об. Упомянут А.В. Карташев (1875–1960).

7 Агриппина Артемьевна Шалыгина (урожд. Панова; ?–1894).

8 Подразумеваются А.Н. Афанасьев и Ф.И. Буслаев.

В отличие от подобного двоеверия как «нового единения», двое*Ве*рие Иванова — это еще и соединение поклонения реальному лицу по имени Вера и веры христианской («Веры Христовой»), где одно как будто не противоречило другому, а взаимно друг друга укрепляло. Как все это уживалось в одном человеке? В незавершенных воспоминаниях, создававшихся в 1930-е гг. и сохранившихся в коллекции М.С. Лесмана, Иванов описывает свое взросление, казнит себя за греховные наклонности — измену первоначальной чистоте, и переходит к переломному моменту своей жизни:

> Как вдруг событие. 20 февр<аля> 1897 г. увидел Комиссаржевскую в роли Розы «Боя бабочек»[9] в Михайловс<ком> театре. «Она явилась и зажгла, как солнца луч среди ненастья»[10]. <...> Образ. Глаза, голос стояли пред глазами. Мысль о знакомстве казалась мне кощунством. <...> Такой мозгляк. Романтизм возник <снова>[11].

В более ранних текстах Иванов называл датой этого «явления» ему Комиссаржевской 17 января, и поэтому 17 стало для него «числом Веры» (и одновременно, по другим соображениям, числом Петербурга и Медного Всадника) (см.: [11, с. 98]). В воспоминаниях им допущена двойная ошибка: спутан театр и названо число, неточность которого была им же установлена еще в 1910 г., когда он выяснил вместе с сестрой правильную дату: 15 января 1897 г. Перебирая после кончины Веры Федоровны свои домашние реликвии, связанные с ее именем, он установил точную последовательность событий. Об этом говорится в дневниковой записи от 16 февраля 1910 г.:

> Сегодня пересматривая афиши спект<аклей> Ком<м>иссаржевской, открыл и вижу, что первая «Бесприданница»[12] была как раз *16 фев-*

9 Комедия Г. Зудермана (1894). Комиссаржевская дебютировала в «Бое бабочек» на сцене Александринского театра 4 апреля 1896 г. В дальнейшем окажется, что это будет последняя пьеса, в которой в 1910 г. она выступит уже больная. Иванов допускает ошибку — конечно, речь должна идти об Александринском театре.

10 Цитата из арии Гремина из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин».

11 РО ИРЛИ. Ф. 840. Коллекция М.С. Лесмана. Оп. 24. Ед. хр. 56. (Листы не нумерованы).

12 Пьеса А.Н. Островского (1879). В 1897 г. Иванов увидел Комиссаржевскую в роли Ларисы Огудаловой также 30 сентября (РО ИРЛИ. Ф. 662. Ед. хр. 4. Л. 98).

раля 1897 года. Значит, Бой Бабочек должен был по крайней мере двумя неделями раньше.

Сегодня утром узнал от Мани[13] потрясающую вещь. Я думал, мы в «Бое бабочек» были 20 февр<аля>. Маня говорила, нет, раньше. «Мы были тогда, когда я *кольцо* с аметистом купила или получила от ювелира».

Это то кольцо, которое теперь висит на образе «Знамение» в Царском Селе[14]. Хоронят Веру Ф<едоровну> тоже в Царском[15]. Я потом уже узнал, что «Бесприданни<ца>» д<ана> бы<ла> 16 февраля <1897>[16], следова<тельно>, двумя-тремя неде<лями> раньше мы были в Бое Бабочек. Не 20-го января.

Маня милая сейчас справлялась по счетам, книгам Мамы[17]. Они лежат под образами у Мамы в спальне, под образами Печерской наверху. И узнала точно, когда мы были в «Бое Бабочек», когда впервые было и кольцо, и Вера.

15 января 1897 года [9, с. 378].

Продолжая в 1910 г. выяснять ход дорогих для него событий юности, Иванов понял, что 20 февраля тоже был день важный: это было Прощеное воскресенье и день рождения сестры, и в этот же день брат Саша[18], имевший на Евгения огромное влияние, что-то сказал о Вере Федоровне: «...меня как ударило» [9, с. 378].

Итак, после спектаклей с участием Комиссаржевской к юноше возвращается не только уже ранее пережитый им «романтизм» (в автобиографии отмечено, например, чтение В.А. Жуковского), но даже «культ В.С. Соловьева»[19] (заметим: воспринятый им раньше, чем это было с Блоком). В воспоминаниях же рассказано:

13 М.П. Иванова (1874–1941), «адресат» стихотворения Блока «На железной дороге».

14 В настоящее время этот чтимый образ находится в храме Санкт-Петербургской духовной академии.

15 Ошибочное известие. Комиссаржевскую похоронят в Александро-Невской лавре.

16 В дневнике описка: 1907.

17 Мария Петровна Иванова (урожд. Шалыгина, в 1-м браке Косцова; нач. 1840-х – 1918).

18 А.П. Иванов (1876–1940), автор фантастического рассказа «Стереоскоп» и исследования о Врубеле.

19 РО ИРЛИ. Ф. 840. Оп. 24. Ед. хр. 56.

> После лета Гимназия[20] 7-го класса. Посещен<ие> театра. Бесприданница с боязнью, что подумают о влюбленности в Комиссаржевскую. Это оскорбило бы ее имя.
>
> Достал билет на Бесприданницу. Жар 38 от волнения, что не увижу. Увидел и не знал, что надолго <...>. Болезнь ее. <...> Весна и ее выздоровление. «Юность». «Гибель Содома». «Франк <?> <должно быть: Фромон младший. — *О.Ф.*> и Рислер <старший >»[21] и «Бой бабочек»[22].

7 октября 1904 г. в дневнике сделана запись: «Сегодня день, когда о болезни ее 8 лет[23] тому назад узнал. Тяжелое время было» [9, с. 322]. Почему он так точно помнил этот день? Потому что именно в это время болезни своей музы он начал делать три вещи: горячо молиться о ее выздоровлении (и таким образом выучился молиться), серьезно вести дневник и учиться живописи масляными красками. Романтическое поклонение Комиссаржевской помогало хотя бы умерять, если не преодолевать то, что Иванов метко и остроумно назвал «обезьяньими наклонностями». После выздоровления актрисы он старается посещать все спектакли с участием предмета своей «первой любви»[24], но чувство свое таит от всех, боясь даже «выкрикивать ее фамилию», чтобы не обратить на себя (невзрачного, как ему казалось) внимание и не оскорбить величия избранницы тем, что у нее может быть такой недостойный поклонник: боялся оскорбить «своим видом мизерным и рыжим» [11, с. 380].

> ...Когда я 16-летним <на самом деле — 17-летним. — *О.Ф.*> подростком влюбился в человека, реально совершенно не знавшего меня всю жизнь, в В. Комиссаржевскую, то купил почему-то острый финский нож. Им я резал на руке себе букву «В», ту же букву на рукоятке ножа. В минуты, где требовалась неробость, я хватался за рукоять его и шел смело, хотя был трус изрядный. Но кроме того мне мечталось сразить этим ножом того, кто посмеет коснуться ее, не так как надо, оскорбительно. Тут ревность. Здесь на один шаг

20 Иванов учился в 3-й гимназии.

21 Перечислены спектакли по пьесам М. Гальбе, Г. Зудермана и А. Доде.

22 РО ИРЛИ. Ф. 840. Оп. 24. Ед. хр. 56.

23 Должно быть не 8 лет, а 7, речь идет о 1897 г.

24 Беру эти слова в кавычки не случайно, далее станет видно, каким смыслом понятие «первой любви» приросло для Иванова. — *О.Ф.*

от Дон Кихота в кукольном театре. Но это глубоко связано с «первой любовью» и по ней дорого мне.

Сам я себя считал самым невзрачным мозгляком и не смел участвовать в прославлении ее, чтоб не сказали «и этот тоже» Квазимодо. В мече выливалось искание не только своего перерождения путем мучения (факирство в своем роде), но и выступление в мир с требованием о признании *ее* как несравненной.

Все учебники покрылись вензелем ВК и изображением битв, где на знаменах одной сторо<ной> стояла буква В.

«Вера, любовью споспешествуема»...[25]

Это фрагмент из рукописи, названной «О П. Л.», что, несомненно, расшифровывается как «О Первой Любви». Понятие «первой любви» Ивановым осмыслено, по Апокалипсису, как главная святыня всей жизни человека. Большую роль для него играло, конечно, и то, что избранница носила имя Веры. Позднее Иванов написал несколько работ о вере (религиозной), о вере-жизни. В одном из набросков есть важное автобиографическое признание:

И было так. Один юноша, еще не знавший, что такое любовь, увидя на сцене извест<ную> артистку, имя которой было Вера, влюбился в нее самою чистою Первою любовью. Юноша был гимназист 6–7 класса. Итак, гимназист, и ему приходилось зубрить по Закону Божию Катехизис с добавлени<ями>, и скучное дело еще становилось несно<снее>, когда явля<лось> помехой свободным минутам, в которые он мог отдаться мечтам о ней и перенест<ись> <...> на сцену. Слыш<ать> ее голос, вид<еть> ее глаза. Томи<лся> он и радовался <...>.

Но экзамен приближ<ался> <...>. Но когда он читал о Вере, вдруг как молния пронзила его одна мы<сль>. Какое странное совпадение, что <...> без Веры невозможно угодить Богу. <...>

И ему стало понятно, что любовь и Вера одно. И что <...> надо делать добро...[26]

25 РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 6–6 об. В конце фрагмента цитируется апостол Павел (Гал. 5: 6).

26 Там же. Ед. хр. 41. Л. 41–42.

Признание на ту же тему содержится в незавершенных воспоминаниях Иванова «Друзья», где передан один из первых его разговоров с Блоком:

> ...говорили мы о «первой любви», и что память о ней заповедана в Апокалипсисе Иоанна[27]; вспоминая о ней к Вере Фед<оровне> Комиссаржевской, явившейся мне, 16-тилетнему подростку, в ролях Рози («Бой бабочек») и «Бесприданницы»; я говорил об исступленно стыдливом характере своей «первой любви», связанной с презрением к себе, противному рыжему гимназисту, каким я впервые ее увидел 16 лет.
>
> Не только что знакомство, но даже попасться на глаза-то к ней я считал чем-то оскорбительным для нее <...>. Малейший намек на мою «влюбленность» приводил меня в средневековое бешенство, как оскорбление ей. Все книги были перепачканы, исчерканы изображениями битв за нее с кем-то; боевые знамена с таинственными заветными вензелями, буквами В. К. развевались на страницах физики и катехизиса.
>
> Александр Ал<ександрови>ч все это слушал и понял так, как никто не мог понять, то есть, так, как я бы хотел сам тогда, чтоб меня все понимали. Он был чист и отражал в себе все чистое еще чище, как отражают прозрачные воды окружающее их.
>
> С детства я был просто религиозен, но «первая любовь», как солнце, вдруг озарило все и дало толчок росту религиозного сознания. Слово вера совпало с именем Вера; идея приняла лицо, олицетворяясь; вера стала обликом, «обличающим невидимое», «вещей обличение невидимых»[28]. Мертвящий душу катехизис в учении о вере вдруг ожил в новом свете, где вера и Вера стали одним словом, где первая вера с «первой любовью» стала — одно.
>
> Средневековый стиль этой первой веры и первой любви[29] принял характер эпохи Возрождения, когда, три года спустя, меня захватили Мережковский и Розанов своими словами. Бездны открылись под ногами, и жажда крыльев охватила дух... [11, с. 266–267].

Примечателен и еще один фрагмент автобиографической книги: «Это было с 1896 г. — с Верой. <...> Евангелие нас делало достойны<ми> Ее.

27 Откр. 2: 4.
28 Евр. 11: 1.
29 Ср. в дневниковой записи от 17 февраля 1910 г.: «Это было средневековье» [9, с. 378].

Церковности прежде не было, не счи<тая> <…> молитвы и часовни[30] <…>. Путаница искусства и религии. Стремление выйти из этой путаницы…»[31].

Даже лик Христа юноша видит отраженным в лице Веры Федоровны: «А Он ведь, было время, являлся мне в сияньи солнца, в лице Ее, Веры, с ее болью печальных глаз» [10, с. 34][32]. Когда ее не станет, верный рыцарь будет говорить о ней буквально новозаветными словами: «Что вы стоите и смотрите. Она жива» [9, с. 377][33].

Как положено символисту (или просто влюбленному?), всюду Иванов встречал «знаки». Так было и с предметом его «культа». У Розанова 19 мая 1902 г., ожидая его выхода из кабинета, он случайно бросает взгляд на лежащий на столике номер «Ежегодника Императорских театров» и видит портрет Комиссаржевской [13, с. 467][34]. А 9 января 1905 г. на разгромленном Невском проспекте ему бросается в глаза большая афиша с портретом Комиссаржевской в роли ибсеновской Норы [6, с. 81].

21 декабря 1902 г. Иванов попробовал написать своему кумиру письмо (видимо, не отправил его). Черновик сохранился в дневнике, приведу фрагменты из него:

> Вы меня не знаете и не видели, я вас видел, чувство<вал>, знаю, я верю в Вас. <…> Вы лебедь! я безобра<зный> сер<ый> утенок. <…> В Вас светит миру Та, котор<ая> светит мир<у> и Богородице. <…> О, не при<мите> меня за сумасшедш<его>. Не примите и за кощунственного, ко<торый> для ком<едии> или р<ади> игр<ы> говорит. Я Христиан<ин> <…> и Бог меня <…> благо<словил>. Я не закрыв<аю> глаза. Я знаю, что Вы не безгрешны, но ваш грех <и> мои некот<орые> ничто. <…> Вы свет миру, утеш<ение (?) в> скорбях, ибо в ваших глаз<ах> и голосе Море <…> Отзыва<ется> Море[35].
>
> Вы для меня источник вс<ей> моей радости. Вы зал<ожили> зерно моего истин<ного> понимания православия. Вы светильн<ик>, Царица <…>.

30 Подразумевается ближайшая к дому часовня Синодального подворья на Кабинетской ул., куда Иванов любил заходить.

31 РО ИРЛИ. Ф. 840. Оп. 24. Ед. хр. 56.

32 Письмо к Блоку от 21 июня 1904 г.

33 Запись от 12 февраля 1910 г.

34 Интересно, что перед первой встречей с Розановым он испытывал, по собственному признанию, «такое же томление», как после первого узрения Комиссаржевской [13, с. 448].

35 Для Иванова, как ясно по его богословским наброскам и по дневниковым записям, море — священная стихия, в которой слышен голос Бога. См. об этом подробнее: [7].

Я не говорю про себя, я слишком гадок св<оей> внешностью и не смею жертво<вать> ничем для Вас. <...> Я могу толь<ко> молиться за вас и молюсь каждый день <...> (Ведь вы заступница.)[36].

Заветное имя постоянно появляется на страницах его дневника и особенно в периоды борьбы с нечистотой. Прочитаем записи его дневника от ноября 1903 г.:

7 ноября. На сегодн<я> ночью опять и опять. Оди<н> раз пока не ложил<ся> еще сп<ать>, пот<ом> в 8-ом часу утр<а>.

Неужели нет сил? Нет сил. Подлость. Пошлость. Все осквернил, все обратил в грязь, и правы те, кто считает за порнографию нов<ую> свят<ую> плоть, ибо ведь представитель, проповедник[37] так качается, так гибнет. О Боже, дай снова о чем я молю, ведь Ты мне давал силы, но я сам нарочно и отвергал. Клятвы, обеты, все шло насмарку, все гибло, как я та<к> страшно погубил. Ибо дано было и не берег. Боже, прости мне. Нет, страшно. Боже спаси, помилуй. Гибну, но еще призываю. Нет у меня любви к Тебе пламенной <...> А ведь сердце жаждет, и я гублю и силы и свет в себе этою грязью заливаю. Кто очистит? Мне Ты помогал. Не Ты ли Ее послал ко мне, Комиссаржевск<ую>, не Ты ли меня к Розанову привел в тот день, когда я мог высказаться. Все это — чудо. И все это отнимется, если буду продолжать так же. <...>

8 ноября. Достал на Тангейзера. <...> Был на Бенефисе Комиссаржев<-ской>. «Цена жизни»[38] <...>

10 ноября

О, обновляющая Вера!
Чудо свершилось пред нами, свет предвечный. <...>
О Радость всех скорбящих, Небесная Царица[39]. <...>

36 РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 10–11.

37 Иванов говорит о себе как о проповеднике идей Мережковского. В то время он печатался в журнале «Новый путь», посещал редакционные собрания, часто бывал и в доме Мережковских.

38 Пьеса В.И. Немировича-Данченко.

39 Как это часто бывало у Иванова, здесь трудно понять — благодарит ли он Пресвятую Богородицу за то, что смог увидеть новое чудо в игре Веры Федоровны, или саму ее видит Небесной Царицей, Радостью скорбящих. Зная о его увлечении хлыстовством, можно предположить и второе.

> Был на «Искуплении»[40].
>
> О радость всех скорбящих!
>
> Не пиеса тут. А мы с чувством выказываемся.
>
> Страшно то, что я ничего не посмел сказать, а между тем так воз-мож<но> было. Я стал на ступени лестн<ицы>. И виде<л>, к<ак> она <…>[41].

После этих двух спектаклей 11 ноября Иванов задумывает статью «Таланты и поклонники». Не о пьесе Островского, чье название он использует, а о священной миссии гениальных артистов и о «влюбленности» в них «поклонников». Об этом и записи от 12 ноября, дня, когда произошло, как он пишет, «страшное наводнение», которое он ходил смотреть «инкогнито» (тайком от строгой матери). «В год болезни Коммиссарж<евской> было то же, — пишет он. — Я очень предсказывал наводнение»[42].

Через год воплощенный Комиссаржевской образ ибсеновской Норы побуждает Иванова писать статью о Норе-Вере, от которой остались лишь наброски, впрочем, весьма глубокие по своим прозрениям (см.: [6, с. 86–92]). А еще через год в его жизнь под знаком *Веры* входит новое священное имя — *Мария*, за которым стоит Мария Михайловна Добролюбова (1877–1906), сестра поэта-символиста А.М. Добролюбова и предмет поклонения другого поэта, Леонида Семенова, но в неменьшей степени и Иванова (а отчасти и Блока; достаточно вспомнить его стихотворение «Деве-Революции»). Инициалы «М. Д.» Иванов расшифровывает то как «Мария и Демон», то — дерзновенно — как «Мария Дева» [11, с. 99, 115] и почти обожествляет прекрасную сестру милосердия. То ли прежняя робость, то ли поглощенность образом «М. Д.» помешала ему быть представленным «первой Вере», хотя такой шанс у него был: 28 декабря 1906 г. он присутствовал на репетиции блоковского «Балаганчика», где была и сама хозяйка театра.

> Была в креслах В. Комиссаржевская. Сколько с этим лицом связано у меня. С<аша> Блок говорил с ней, и они смотрели в мою сторону. Стоит толь-

40 Драма И.Н. Потапенко.

41 РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 1–5 об.

42 Там же. Л. 7 об. Тут следует пояснить, что Иванов мистически переживал петербургские наводнения и всегда стремился их видеть. А между ними специально ездил на Морской канал, чтобы смотреть на волны.

ко подойти и знакомы были бы. А я нет. Л<юбовь> Дми<триевна>[43] хотела меня представить, но так вышло, что не представи<ла>.

Чулков[44] начал представлять меня ей. Она повернулась ко мне, но я как-то не заметил, и вышла неловкость [11, с. 171].

Так передан факт в позднейшей литературной обработке подневных записей, в оригинальном же дневнике было отмечено: «День замечательный. Ее видел, Комиссаржевскую, милую <...> в театре ее <...> Очень хорошо это, очень хорошо» [9, с. 348–349]. Оказывается, Иванов сидел почти рядом с ней, отделяли их только Вяч. Иванов и Чулков, потом она «отсела <...> на задние кресла». Дальше в записи помянуты и два не состоявшиеся представления.

Помимо образа «М. Д.» в 1906 г. Иванова все больше занимает евангельская история о воскрешении 12-летней дочери Иаира. Свою вторую *Веру* (первую, Комиссаржевскую, теперь он стал называть Prima Vera[45]) Иванов открыл в двенадцатилетней Вере Дюковой, вдруг отделившейся для него от целой ватаги внучатых племянников. Постепенно она становится самой большой любовью Иванова. И вот здесь-то и подстерегает его «двоеВерие», и выбор он делает в пользу близкого человека, а не наполовину придуманного романтического образа.

В дневниковой записи от 11 февраля 1910 г. (день, когда узнал о кончине Комиссаржевской) Иванов казнит себя за то, что прошлым летом в Павловске не взял билет на какое-то выступление Комиссаржевской: «Не взял билета, не был. Почему. Зачем. Вера Вере мешала. Нет, тут другое. И был вечер, когда две Веры были в Павловске и я мог быть, брал же я другое и себе. На последний привет не ответил» [9, с. 377].

19 февраля 1910 г. в дневнике сделана большая запись о том, как Евгений Павлович смог встретить поезд с гробом великой актрисы — не как все, войдя в вокзал с Невского проспекта или Лиговки, а подобравшись сзади, долго идя по железнодорожным путям [9, с. 378–380]. 20 февраля он был на отпевании в Исидоровской церкви Александро-Невской лав-

43 Л.Д. Блок.

44 Г.И. Чулков (1879–1939).

45 См. дневниковую запись от 12 февраля 1910 г. [9, с. 377]. В этом именовании игра слов: Первая Вера и la primavera (весна, *ит.*). Нельзя поэтому исключать, что в стихотворении Блока «На смерть Комиссаржевской» (1910) строки «...Вера с нами <...> обетованная весна» хотя бы отчасти вызваны разговорами с близким другом.

ры, «благодаря пропуску Блока» [9, с. 380], но только 23 февраля побывал первый раз на могиле (в день погребения не подходил, да это, вероятно, было и затруднительно из-за толпы), а 24 февраля напился по этому случаю с Блоком, что называется, до положения риз, после чего «дал зарок» с ним «больше не пить» [9, с. 380–381].

Важным оказался день 19 марта, когда после встречи с Блоком же от кого-то Иванов получил портрет Веры Федоровны. В его дневнике появляется поэтический набросок:

С томленьем
Не мирским
Гляжу на твой портрет
И Боже мой, какой ответ
Я дам пред взором этих глаз
За мой нарушенный обет
За сгубленный во мне свет
Настанет час
И раб презренный
Я дам ответ
Пред твердым взором
Твоих очей
За мой нарушенный обет...
[9, с. 381–382][46].

Отныне каждое десятое число он старается бывать на могиле своей первой любви — первой Веры. Так будет весь 1910 г. и продолжится в 1911 г., хотя уже и с пропусками. 10 августа 1910 г. после такого посещения сделана запись: «Хорошо. Точно она прошла через мытарство. И все монашеское вокруг нее»[47]. (А сперва опасался погребения в Лавре: монахи такие «неприятные» [9, с. 378].) 10 октября Иванов, стоя у той же могилы, смотрит на терновый венец на кресте: «...вдруг лик образа Христа глянул там повешенный. Вера тоже распятая. <...> ...Что-то глубоко отрадное и страшное...»[48].

46 Нарушенный обет — несохранение девственной чистоты.
47 РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 47 об.
48 РО ИРЛИ. Ф. 662. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 7.

Несомненно, что именно уход Комиссаржевской и связанные с этим воспоминания о том, как когда-то *Вера*, не зная того, привела его к *вере*, стали побудительным поводом к созданию нового эссе под простым и в данном случае ожидаемым названием «О вере». На протяжении всего 1910 г. Иванов неоднократно делал подступы к этой работе. Несколько набросков к ней теперь уже опубликовано [11, с. 466–469], но еще ждут выявления и осмысления отдельные записи в дневнике на данную тему. Несомненно, продолжение работы с архивом Иванова необходимо хотя бы только для расширения представлений о круге общения Блока, а значит, и о контексте его творчества. В то же время его друг и сам по себе заслуживает внимания как один из заметных обитателей литературного Петербурга Серебряного века.

Список литературы

Исследования

1 *Ильюнина Л.А.* А. Блок и Е. Иванов в годы первой русской революции: (К вопросу о генезисе образа Христа в поэме «Двенадцать») // Блоковский сборник. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1990. [Сб.] X: А. Блок и русский символизм: Проблемы текста и жанра. С. 21–31. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 881).

2 *Ильюнина Л.А.* Иванов Евгений Павлович // Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 379–380.

3 *Максимов Д.Е.* Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1964. [Сб.] 1. С. 344–361.

4 *Сергеева-Клятис А.Ю.* Комиссаржевская: мифологизация образа // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2015. № 2. С. 72–89.

5 *Фетисенко О.Л.* «В ангельских крыльях зари»: Евгений Иванов — друг и хранитель памяти Александра Блока // Александр Блок и Евгений Иванов: в 2 кн. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Кн. 2: Е.П. Иванов. Воспоминания о Блоке. Статьи / сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О.Л. Фетисенко. С. 5–74.

6 *Фетисенко О.Л.* «...Вечно падать и никогда не разбиваться о камни» («Петербургский мистик» в мире Ибсена) // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2007. С. 81–95.

7 *Фетисенко О.Л.* «Мы умираем, когда отходит море...»: Об одном тематическом ответвлении воспоминаний Е.П. Иванова о Блоке // Блоковские чтения — 2020: матер. Междунар. науч. конф. к 140-летию со дня рождения Александра Блока

и 40-летию Музея-квартиры А.А. Блока. СПб.: Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 2022. С. 167–185.

8 *Фетисенко О.Л.* Проповедник Нагорной радости («Петербургский мистик» Евгений Иванов) // Христианство и русская литература / отв. ред. В.А. Котельников, О.Л. Фетисенко. СПб.: Наука, 2006. Сб. 5. С. 323–290.

Источники

9 Александр Блок в дневнике Е.П. Иванова (1903–1941) / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. О.Л. Фетисенко // Александр Блок: Исследования и материалы / отв. ред. Н.Ю. Грякалова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. [Вып. 4]. С. 311–436.

10 Александр Блок и Евгений Иванов. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Кн. 1: А.А. Блок и Е.П. Иванов. Переписка (1904–1920) / сост., предисл., подгот. текста В.Н. Быстрова, коммент. В.Н. Быстрова, при участии О.Л. Фетисенко. 278 с.

11 Александр Блок и Евгений Иванов: в 2 кн. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Кн. 2: Е.П. Иванов. Воспоминания о Блоке. Статьи / сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О.Л. Фетисенко. 558 с.

12 *Белый А.* О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Автограф, 1997. 608 с.

13 В.В. Розанов в дневнике и незавершенных воспоминаниях Е.П. Иванова. Письма В.В. Розанова к Е.П. Иванову / публ. О.Л. Фетисенко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 439–515.

References

1 Il'iunina, L.A. "A. Blok i E. Ivanov v gody pervoi russkoi revolutsii: (K voprosu o genezise obraza Khrista v poeme 'Dvenadtsat'')" ["A. Blok and E. Ivanov During the Years of the First Russian Revolution: (To the Question of the Genesis of the Image of Christ in the Poem 'The Twelve')"]. *Blokovsky sbornik* [*Blok Collection*], vol. 10. Tartu, Tartu State University Publ., 1990, pp. 21–31. (In Russ.)

2 Il'yunina, L.A. "Ivanov Evgenii Pavlovich" ["Ivanov Evgeny Pavlovich"]. *Russkie pisateli, 1800–1917: biograficheskii slovar'* [*Russian Writers, 1800–1917: Biographical Dictionary*], vol. 2. Moscow, Bolshaia Rossiiskaia Entsiklopediia Publ., 1992, pp. 379–380. (In Russ.)

3 Maksimov, D.E. "Aleksandr Blok i Evgenii Ivanov" ["Alexander Blok and Evgeny Ivanov"]. *Blokovskii sbornik* [*Blok Collection*], [vol.] 1. Tartu, Tartu State University Publ., 1964, pp. 344–361. (In Russ.)

4 Sergeeva-Kliatis, A.Iu. "Komissarzhevskaia: mifologizatsiia obraza" ["Komissarzhevskaya: Mythologization of the Image"]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriia 10: Zhurnalistika*, no. 2, 2015, pp. 72–89. (In Russ.)

5 Fetisenko, O.L. "'V angel'skikh kryl'iakh zari': Evgeny Ivanov — drug i khranitel' pamiati Aleksandra Bloka" ["'In the Angel Wings of the Dawn': Evgeny Ivanov — a Friend and Keeper of the Memory of Alexander Blok"]. Fetisenko, O.L., editor. *Aleksandr Blok i Evgenii Ivanov: v 2 kn.* [*Alexander Blok and Evgeny Ivanov: in 2 books*], book 2: E.P. Ivanov. Vospominaniia o Bloke [E.P. Ivanov. Memories of Blok]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2017, pp. 5–74. (In Russ.)

6 Fetisenko, O.L. "'Vechno padat' i nikogda ne razbivat'sia o kamni' ('Peterburgsky mistik' v mire Ibsena)" ["'To Fall Eternally and Never Break on Rocks' ('Petersburg Mystic' in the Ibsen's World"]. *Tvorchestvo Khenrika Ibsena v mirovom kul'turnom kontekste* [*The Work of Henrik Ibsen in the Global Cultural Context*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2007, pp. 81–95. (In Russ.)

7 Fetisenko, O.L. "'My umirayem, kogda otkhodit more...': Ob odnom tematicheskom otvetvlenii vospominanii E.P. Ivanova o Bloke" ["'We Die when the Sea Recedes...': One Thematic Branch of Memoires about A. Blok by E.P. Ivanov"]. *Blokovskiie chteniia — 2020: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii k 140-letiiu so dnia rozhdeniia Aleksandra Bloka i 40-letiiu Muzeia-kvartiry A.A. Bloka* [*Blok Readings — 2020: Proceedings of International Scientific Conference to the 140th Anniversary of the Birth of Alexander Blok and the 40th Anniversary of the A.A. Blok Apartment Museum*]. St. Petersburg, State Museum of the History of Saint-Petersburg Publ., 2022, pp. 167–185. (In Russ.)

8 Fetisenko, O.L. "Propovednik Nagornoi radosti ('Peterburgsky mistik' Evgenii Ivanov)" ["Preacher of High Spiritual Joy ('Petersburg Mystic' Evgeny Ivanov)"]. *Khristianstvo i russkaia literatura* [*Christianity and Russian Literature*], vol. 5. St. Petersburg, Nauka Publ., 2006, pp. 323–290. (In Russ.)

Научная публикация архивных документов /
Scientific Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/DRERAP
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

«ВЫ НОВЫЕ, Я СТАРЫЙ»: ЧЕРНОВЫЕ АВТОГРАФЫ ПИСЕМ А.С. СУВОРИНА К Д.С. МЕРЕЖКОВСКОМУ (1901–1911)

(предисловие, подготовка текста и примечания Е.А. Андрущенко)

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 15 мая 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-284-303

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00003-П, https://rscf.ru/project/20-18-00003/)

Аннотация: Впервые публикуются черновые автографы писем хозяина и издателя газеты «Новое время» А.С. Суворина (1834–1912) к Д.С. Мережковскому, отложившиеся в редакционном архиве газеты. Они охватывают период в десять лет с 1901 г. по 1911 г. и позволяют ответить на вопрос о причинах интереса Суворина к молодому писателю. На Мережковского распространялось его пристрастие к талантливым людям, о котором вспоминали современники и которым объясняются его отношения, в частности, с Антоном Чеховым. В письмах к Мережковскому высказаны взгляды Суворина как критика, издателя и хозяина театра, проявились понимание конъюнктуры, деловая хватка и широкая образованность. Выступая в роли представителя «старой» литературы, он обнаруживал хорошую осведомленность в исканиях «новой». Суворин попытался уберечь Мережковского от несвоевременной публикации письма в «Новое время» о Л. Толстом (1901), подробно высказался о драме «Павел I» и остро отреагировал на цитирование своих слов в статье Мережковского «Национализм и религия» (1911). Попытки покровительствовать Мережковскому и содействовать его начинаниям к концу жизни Суворина завершились конфликтом с ним. Публикация черновых автографов писем заполняет некоторые лакуны в представлениях о контактах с Мережковскими. Эпистолярий Суворина также проливает свет на особенности его личности и помогает реконструировать подробности литературного быта первого десятилетия XX в.

Ключевые слова: эпистолярий, А.С. Суворин, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, «Павел I», «Национализм и религия», литературный быт.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

Для цитирования: *Андрущенко Е.А.* «Вы новые, я старый»: черновые автографы писем А.С. Суворина к Д.С. Мережковскому (1901–1911) / предисл., подгот. текста и примеч. Е.А. Андрущенко // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 284–303. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-284-303



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

"YOU ARE NEW, I AM OLD": HANDWRITTEN DRAFTS OF A.S. SUVORIN'S LETTERS TO D.S. MEREZHKOVSKY (1901–1911) (foreword, text prep. and comm. by E.A. Andrushchenko)

© 2024. Elena A. Andrushchenko
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 15, 2023
Approved after reviewing: June 23, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: This work is the first to introduce handwritten drafts of the letters of A.S. Suvorin (1834–1912), owner and publisher of the "Novoye vremya" newspaper, to D.S. Merezhkovsky. The letters, which remained in the newspaper's archive, cover the period from 1901 to 1911 and can explain the reasons for Suvorin's interest in the young writer. Merezhkovsky was one of the objects of his passion for talented people, which was recalled by contemporaries and which explains his relationship, in particular, with Anton Chekhov. Suvorin's letters to Merezhkovsky express his views as a critic, publisher, and theater owner, exhibiting an awareness of circumstances, business sense, and broad knowledge. Appearing as a representative of the "old" literature, he showed a keen perception of the aspirations of the "new" one. Suvorin attempted to hold Merezhkovsky back from an ill-timed publication of his letter to "Novoye vremya" about L. Tolstoy (1901). He also made detailed comments about the drama "Paul I" and reacted sharply to Merezhkovsky's quoting of his words in the article "Nationalism and Religion" (1911). Attempts to patronize Merezhkovsky and support his endeavors concluded in a conflict with him towards the end of Suvorin's life. The publication of handwritten drafts of Suvorin's letters fills certain gaps in the notions about his contacts with the Merezhkovskys. Suvorin's correspondence also illuminates his personal features and helps to restore the details of the literary life in the first decade of the 20th century.
Keywords: correspondence, A.S. Suvorin, D.S. Merezhkovsky, Z.N. Gippius, "Paul I," "Nationalism and Religion," literary life.
Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Professor, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961
E-mail: andrushenko2013@gmail.com
For citation: Andrushchenko, E.A. "'You Are New, I Am Old': Handwritten Drafts of A.S. Suvorin's Letters to D.S. Merezhkovsky (1901–1911)," foreword, text prep. and comm. by E.A. Andrushchenko. *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 284–303. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-284-303

В первой книге 106 тома «Литературного наследства» (2018) Николай Алексеевич Богомолов опубликовал пятьдесят писем Мережковского и Гиппиус к издателю и хозяину «Нового времени» Суворину [25, с. 17–107]. Письма снабжены обширными комментариями, которые не только уточняют, но впервые проливают свет на некоторые обстоятельства их общения и сотрудничества. Но Богомолов видел проблему гораздо шире. Он писал, что Суворин «остается закрыт для исследователей. <...> ...Отдельные аспекты его деятельности изучены и мало, и плохо: мы лишь отрывочно понимаем механизм деятельности “Нового времени” и ее руководителей; более или менее представляем себе только отношения Суворина с В.В. Розановым, тогда как с остальными главными сотрудниками газеты (в частности, В.П. Бурениным и М.О. Меньшиковым, деятельность которых важна для понимания отношений Мережковских и Суворина) — нет. Книгоиздательская деятельность известна лишь в самых общих чертах. Практически не изучена его деятельность как владельца крупного театра и театрального энтузиаста» [25, с. 17]. Ответить на некоторые из сформулированных вопросов может обследование редакционной переписки «Нового времени».

В редакционном архиве Суворина сохранились сотни листов писем к нему уже названных Буренина и Меньшикова, а также Александра Амфитеатрова, Николая Снессарева, Сергея Сигмы-Сыромятникова и др., не говоря уже о письмах известных современников и даже читателей «Нового времени». Но голос самого Суворина едва слышен. Потому большую ценность имеют публикации его писем к Василию Розанову [26], Ивану Тургеневу [28], переписки с Петром Перцовым [23]. Суворин сохранял корреспонденцию, благодаря чему появилась возможность напечатать его

переписку с Чеховым [24], письма к нему Федора Достоевского [8, т. 29, кн. 2; 8, т. 30, кн. 1], Николая Лескова [10], Николая Некрасова [21], Ивана Бунина [7, с. 212]. Зная об этой особенности Суворина, жена Достоевского даже обращалась к нему через Дмитрия Аверкиева с просьбой передать ей сохранившиеся автографы[1]. К счастью, некоторые письма Суворин писал поначалу начерно, так что в его архиве отложились их черновые автографы. Семь из них адресованы Мережковскому. Они охватывают период в десять лет: с февраля 1901 г., как нам удалось установить по содержанию, до октября 1911 г. и заполняют естественно существующие лакуны в переписке Мережковского и Гиппиус с Сувориным. Богомолов справедливо полагал, что их письма «не только разворачивают перед нами выразительный облик эволюции писательской четы, но и ставят существенные вопросы, которые должны быть осознаны и по мере возможности решены» [25, с. 23]. Один из таких вопросов — природа интереса Суворина к Мережковскому и Гиппиус и формы его проявления.

По-видимому, на этих молодых писателей распространялось то удивительное пристрастие Суворина к талантливым людям, о котором вспоминали современники и которым объясняются его отношения, в частности, с Чеховым. Снессарев видел проявление этой стороны личности Суворина в том, как он создавал журналистский корпус «Нового времени». «Главным талантом покойного Алексея Сергеевича Суворина, более важным для газеты, чем его литературный талант, — писал он, — была особенная способность или искусство делать журналистов. Именно делать, а не только отыскивать. <...> Нужно было следить, находить и вырабатывать газетных людей. Именно это и делал <...> весьма искусно и почти всегда безошибочно» [2, с. 8–9]. Видимо, на литературный талант прежде всего он обратил внимание, когда приглашал к сотрудничеству Буренина, доставлявшего ему впоследствии немало неприятностей; из-за таланта прощал Розанову экзотическую для «Нового времени» тематику его фельетонов и форму изъяснения идей, хотя зачастую и требовал от него писать доступнее и понятнее [26, с. 149]. Чехова он не только поддерживал, но и приложил немало усилий, чтобы удержать около себя. «Что привязывало Суворина к его находке? Чутье газетчика, покупающего молодой талант на ходу, плюс чутье

1 Письмо Аверкиева Дмитрия Васильевича А.С. Суворину // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 1–1 об.

психолога <...> способность увлекаться чужим талантом была прекрасным свойством Суворина; он умел служить полюбившемуся» [3, с. 85].

В отношении Мережковского, как представляется, сказался именно этот интерес к таланту, о чем Суворин прямо писал ему в апреле 1904 г., обещая ссуду на «Новый путь»: «Сделано это не ради христианства, а потому что Вы талантливый человек, казавшийся мне всегда немножко странным, но симпатичным по своей горячности и глубокой искренности в те минуты, когда Вы говорили. Я больше знаю Вас по разговорам, как ни редки они бывали, чем по Вашим произведениям»[2]. К слову, это написано в ответ на пафосное восклицание Мережковского: «Ведь ничем иным, кроме Креста, не победим мы Дракона!» [25, с. 73]. Когда же Суворин делился с автором своими впечатлениями о том, что он пишет, проявились некоторые его взгляды как критика, издателя и хозяина театра. Эти стороны его деятельности настолько неотделимы друг от друга, что в рассуждениях о драме «Павел I», которую Суворин тут же отправил Буренину прочесть (как он посылал ему заслуживающие внимания материалы), соображения о прохождении цензуры и политическом моменте уживаются с комментариями о казенном языке драмы и об истории литературы. Даже солидаризируясь с Мережковским в его оценке персонажей и языка Л. Андреева, он тут же вспомнил, как несуразно говорят в драме «Павел I».

Заинтересованность Мережковским вместе с тем проявлялась в желании вместить зарвавшийся талант в устоявшуюся среду, предупредить его непродуманные поступки или нарушение неписаных правил. Как человек, сведущий в тонкостях отношений между светскими и церковными властями и пишущей публикой, Суворин попытался уберечь молодого писателя от столкновений не только с церковным чиновничеством, но и с либеральным писательским крылом. Речь идет о письме Мережковского «По поводу заметки В.В. Розанова “Серия недоразумений”» (1901) в редакцию «Нового времени» [20, с. 3], написанном, по мысли Суворина, в неподходящий момент: оно совпало с определением Синода о Л. Толстом. Суворин сразу оценил возможную реакцию и предупреждал Мережковского о последствиях и со стороны общественного мнения, и со стороны Литературного фонда. Мережковский не отозвал свое письмо, но и Суворин не отменил его пу-

2 Письма Суворина А.С. Мережковскому Дмитрию Сергеевичу. Черновики // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. хр. 281. Л. 2–2 об.

бликации. Обструкция, которой тут же подвергся неосмотрительный автор, вскоре заставила его публично объясняться, но уже не в «Новом времени» [19, с. 126–128].

Два последних известных нам черновых автографа писем Суворина относятся к октябрю 1911 г., когда в газете «Речь» была опубликована статья Мережковского «Национализм и религия» [17, с. 2]. Чрезвычайно острая, она была направлена против крайних форм национализма и антисемитизма в публикациях «Нового времени». Статья стала ответом на фельетон М.О. Меньшикова «Секта жидовствующих» [12, с. 3], в которой полемист «Нового времени» отреагировал на протест Поликсены Соловьевой, Гиппиус, Дмитрия Философова и Мережковского [27, с. 2] против расистских «Заметок» А. Ст-на [Столыпин Александр Аркадьевич (брат)] [4, с. 3–4]: «Для человека, любящего свою народность любовью человеческой, а не звериной, — писали авторы, — ясно, что евреи, как всякий народ, достойны свободы, уважения и братской любви» [27, с. 2]. В публикации Меньшикова, безобразной как по своей идее, так и лексике, Мережковский причислен к писателям, которые «еще что-нибудь представляют собою в русской литературе» [12, с. 3], остальные охарактеризованы крайне уничижительно. Сам протест писателей против антисемитизма Меньшиков назвал «надутою мережковщиной» [12, с. 3], которая не сможет обмануть русский народ. Это объясняет резкость статьи Мережковского, направленной прежде всего против Меньшикова. Но в ней были упомянуты и другие сотрудники «Нового времени», а также его хозяин, который «однажды в Венеции, в соборе св. Марка <...> в присутствии А.П. Чехова в полушутливом разговоре со мной о бессмертии воскликнул с простодушием и лукавством неподражаемым: “А черт его знает, есть ли Бог!”» [17, с. 2].

Черновой автограф письма Суворина к Мережковскому свидетельствует о крайнем раздражении, в котором писался ответ: размашистый почерк, крупные, неразборчивые буквы, кривые строчки, зачеркивания. Письмо начиналось со слов: «Извините, а мне кажется, что Вы врете...»[3]. Суворин возмутился из-за самого сочетания слов «черт» и «Бог» в якобы произнесенной им реплике, и главное — из-за обвинения в лукавстве. Но примечательно, что он ни слова не сказал о реакции Мережковского на ан-

3 Письма Суворина А.С. Мережковскому Дмитрию Сергеевичу. Черновики // РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 2. Ед. хр. 281. Л. 8.

тисемитские публикации сотрудников его газеты. В самом деле, довольно характерное для Суворина выражение уже дважды в разных редакциях прозвучало у Мережковского: в статьях «Мистические хулига2ны» (1908) [16, с. 2] и «Брат человеческий» (1910) [13, с. 2]. Никакой известной нам реакции Суворина это тогда не вызвало. Теперь же, когда антисемитизм и атеизм были охарактеризованы как последовательная и намеренная позиция, на которую обратил внимание даже архиепископ Антоний (Волынский), Суворин вынужден был отвечать или, как он писал Мережковскому, «выбран я реагировать»[4]. Отсюда — плохо скрываемое раздражение и попытка заместить его истинную причину видимостью личной обиды. В таком же возбужденном состоянии написано, по-видимому, и ответное письмо Мережковского: горячо, непримиримо, с множеством риторических фигур [25, с. 105–106]. Но если Мережковский требовал признать справедливость своей позиции по существу, то Суворин возражал против недопустимой передачи именно своих слов. В последнем черновике письма, видимо, остынув, он примирительно написал, что «разговоры передавать в печать тоже следует осторожно»[5].

Центральным из публикуемых автографов, несомненно, является письмо о драме «Павел I». Написанное убористым почерком, без абзацев, с широкими отвлечениями, оно свидетельствует о глубоком погружении Суворина в эпоху, а также о его историко-литературных взглядах. Суворин соотносил драму не только с пьесами Шекспира и Л. Толстого, с «Властью тьмы», которую поставил выше «Павла» вследствие предмета изображения, но даже с повестями Т. Харди. Примечательно, что мемуары об убийстве Павла, только что вышедшие в его издательстве [29], представлялись ему менее достоверными, чем следственное дело, ставшее основой сюжета толстовской пьесы. Когда в письме от апреля 1904 г. Суворин рассуждает об исканиях Мережковских в области религии и пола и задиристо заявляет, что будь он «лет на 30 моложе <…> написал о поле превосходный фельетон на основании того, что читал из Ваших вещей»[6], становится очевидным, что он не только был знаком с их произведениями, но имел собственное суждение об обсуждаемых проблемах. В его размышлениях о «многоженстве и

4 Там же.
5 Там же. Л. 9.
6 Там же. Л. 3.

многомужестве» в теориях Мережковского и Гиппиус проступает ирония, впрочем, добродушная и покровительственная.

Черновые автографы писем Суворина хранятся в РГАЛИ (Ф. 459. Оп. 2. Ед. хр. 281) и воспроизводятся по правилам современной орфографии и пунктуации, с сохранением авторских особенностей. Автограф письма <после 19 ноября 1903 г.> датируется по содержанию и публикуется не по порядку в единице хранения, а по хронологии. Поврежденные фрагменты текста обозначаются <нрзб>, сокращенные и недописанные слова восполняются в угловых скобках (< >). Общеупотребительные сокращения (т. д., др.) не раскрываются. Вычеркнутые слова и фразы воспроизводятся в квадратных скобках ([ ]). Авторские подчеркивания в тексте сохраняются, вставки даются курсивом.

1.

<24 февраля 1901 г.>[1]

Многоуважаемый Дмитрий Сергеевич.

сегодня в Церков<ных> Вед<омостях> обнародовано постановление Синода[2], подписанное митрополитом и др. его духовными чинами о том, что Л. Толстой еретик, богохульник, что он отпадает от христианства и т. д. Полагаю, что Вам не следует печатать Вашего письма[3], которое сегодня Вам должно быть послано в корректуре — вчера вечером я сделал это распоряжение. Вас или причтут к членам Синода и к числу людей, садящихся между двумя стульями. Вообще это письмо Ваше может вносить нежелательные препоны <?> и со стороны Фонда[4] и т. д.

1 Датируется по содержанию.

2 Определение Святейшего Синода от 20–22 февраля 1901 года № 557 с Посланием верным чадам Православной греко-российской Церкви о графе Льве Толстом [22].

3 Мережковский не прислушался к совету Суворина и напечатал письмо «По поводу заметки В.В. Розанова “Серия недоразумений”» в «Новом времени» [20, с. 3].

4 Имеется в виду «Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым», созданное в 1859 г. (Литературный фонд). Председателем фонда с 1900 г. был П.И. Вейнберг. Суворин оказался прав: реакция фонда последовала немедленно. Как только Мережковский предложил фонду прочесть лекцию «Л. Толстой и Наполеон-Антихрист», его предложение было принято и тут же отклонено [19, с. 126–128; 6, с. 434–435].

2.

<После 19 ноября 1903 г.>[1]

Многоуважаемый Дмитрий Сергеевич.

Я пришел сегодня домой поздно вечером. Ваше письмо нашел у себя на столе. И тотчас написал в Контору о кредите. Розанов сегодня не был в редакции. Написал ли он что-нибудь, не знаю. Но, разумеется, помещу то, что он напишет. Я говорил Розанову, что мое мнение такое: прикинем подписку и если она окажется неудовлетворительной, то деньги можно вернуть, но во всяком случае, не терять бодрости. Вы решили иначе. Ваш роман заинтересует публику, если начнете его с январской книжки[2].

На бумаге с вензелем.

1 Датируется по содержанию. Является черновым автографом ответа на письмо Мережковского от 19 ноября 1903 г. [25, с. 70]. Указание на то, что «Денег от Суворина “Новый путь” не получил. См. *Из прошлого русской журналистики*. С. 168–169» [25, с. 70], если судить

по публикуемым ниже ответам Суворина, сомнительно. Заметка Розанова, по-видимому, опубликована не была.

2 Роман «Антихрист. Петр и Алексей» печатался в 1904 г. в журнале «Новый путь» в № 1–5 и 9–12. Публикация завершена в журнале «Вопросы жизни» в 1905 г.

3.

Многоуважаемый

Дмитрий Сергеевич, я Вам обещаю помочь 3000 р. в сентябре – октябре с тем, что Вы уплатите их из подписки на 1905-й год[1]. Сделано это не ради христианства[2], а потому что Вы талантливый человек, казавшийся мне всегда немножко странным, но симпатичным по своей горячности и глубокой искренности в те минуты, когда Вы говорили. Я больше знаю Вас по разговорам, как ни редки они бывали, чем по Вашим произведениям. Ваших романов, ни Юлиана, ни М<икел> Анджело[3] я так и не прочел до сих пор. За Петра[4] было принялся, но Япония[5] помешала. Петр мне нравится вообще, т. е. то, что я прочел, не особенно много. Но Петр ли это и Алексей? Не знаю. Что насчет Вашего христианства на подкладке устной мифологии и пола на подкладке многоженства и многомужества[6], то это как кому. Многоженство и многомужество вещи, вероятно, хорошие и, главное, приятные, но на полку ли они — вилами писано. Иметь пол, конечно, хорошо, *но* не должно его показывать и доказывать. Так изведешь мифы, что пойдут разговоры дураков и болванов, которых и теперь достаточно. По поводу Розанова я прочел Вашу статью и Белого об влюблен<ности>[7]. Ничего не поняв, я читал внимательно и с удивлением понял, в другой раз перечитывая. И чернила такие, что читать ее надо силу, а уж мыслей артезианский колодезь. Если б я был лет на 30 моложе, я бы написал о поле превосходный фельетон на основании того, что читал из Ваших вещей. Теперь только и знание, что Бог еще остается, но ни к черту он негоден, а потому и смысл весь идет из нутра. Господь дал мне мужицкий простой разум и все Ваше христианство и новая философия для меня [что] все равно, что латинский язык. Так-то, Дмитрий Сергеевич. Мой отец был Сергей Дмитриевич, а мать Александра Львовна. Написал потому, что не могу ее не вспомнить, вспомнив отца. Они до конца жизни не умели ни читать, ни писать и моему занятию несколько удивлялись. Когда я ей с гордостью показывал ей <так> фотопортрет, она со скукою смотрела и, наконец, сказала: «И дурень уж ты,

Алеша». И я думаю, это верно. Все это не нужное и жизнь человеческая есть такой вздор, что самое приятное в ней стол да еще обед, когда проголодался. Ну, будьте здоровы. Мой сердечный поклон Зинаиде Николаевне. Мы как-то шли не весело за гробом, кажется, взялись писать роман в письмах. Я ей письмо, она мне. Я очень удивлен, что дело остановилось, долго не идет, сюжет какой оригинальный. Помнит она это или нет?[8]

15 апр<еля> <1>904 — Ваш А. Суворин

На бумаге с вензелем.

1 Написано в ответ на письмо Мережковского от 14 апреля 1904 г. [25, с. 73]. Мережковский писал Суворину: «...нам не хватит только 3000 (трех тысяч) рублей до новой подписки. Осенью Вы были так добры, что подали нам надежду, что, может быть, придете на помощь нам в трудную минуту. Эта минута еще не наступила; она наступит в Сентябре – Октябре. Но нам было бы очень важно знать теперь же, можем ли мы надеяться на Вашу помощь? Если Вам нельзя помочь “Новому Пути” всею недостающею суммою — 3000 р., то, может быть, — некоторою частью ее?» [25, с. 73]. Получив ответ Суворина, Гиппиус писала ему 17 апреля 1904 г.: «Если в 1905 г. число подписчиков будет больше 3000, то, конечно, мы возвратим вам деньги без замедления; но если случится (что весьма возможно ввиду военного времени), что подписка окажется в прежнем положении (2000 с небольшим) — то не отсрочите ли и не рассрочите ли вы нам уплату ссуды?» [25, с. 74].

2 Суворин отвечает здесь на призыв Мережковского, прозвучавший в письме от 14 апреля 1904 г., помочь им «для общего и нужного дела, которому все мы служим вполне бескорыстно. Именно в это тяжелое, смутное и поистине страшное время, которое переживает Россия, более чем когда-либо нужно пробуждение религиозного сознания в нашем образованном обществе. Ведь ничем иным, кроме Креста, не победим мы Дракона!» [25, с. 73].

3 Речь идет о первых двух романах трилогии «Христос и Антихрист». Роман «Смерть богов (Юлиан Отступник)» впервые опубликован под названием «Отверженный» в журнале «Северный вестник» (1895. № 1–6); с этим же заглавием вышел отдельным изданием (1896); под названием «Смерть богов (Юлиан Отступник)» вышел отдельным изданием в 1902 г. Роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», второй роман трилогии, Суворин ошибочно называет «М<икел>Анджело». Впервые печатался в журнале «Начало» (1899. № 1–3, публикация не завершена) и в журнале «Мир Божий» (1900. № I–XII); первое отдельное издание — в 1901 г.

4 Имеется в виду третий роман трилогии «Христос и Антихрист» — роман «Антихрист. Петр и Алексей». См. примеч. 2 к письму № 2.

5 Суворин имеет в виду Русско-японскую войну.

6 В ответ на это письмо Гиппиус писала 17 апреля 1904 г.: «Ни о многоженствах, ни о многомужествах я и Д.С. никогда не говорили, и не думали — Боже сохрани! Пусть это все останется в ведении В.В. Розанова, вместе с жидовской миквой» [25, с. 74–75].

7 Речь идет о статьях Д. Мережковского «Новый Вавилон» [18, с. 171–180] и Антона Крайнего «Влюбленность» [5, с. 180–192]. В письме от 17 апреля 1904 г. Гиппиус писала: «Не хочу я верить, чтобы вы так-таки и не поняли моей статьи “Влюбленность” (и вовсе она не “Андреем Белым” подписана, а *Антоном Крайним*, кот<орый> вовсе не декадент, и если бывает туманен, то лишь от страха перед длинноволосыми цензорами)» [25, с. 74–75].

8 Гиппиус ответила на этот вопрос Суворина в письме от 17 апреля 1904 г.: «...и за гробом-то (Полонского) шли мы рядом, собираясь писать повесть (*вы* виноваты, что она не написана, а вовсе не я! Я люблю исполнять все задуманное, никогда не отрекаюсь!) — и всегда мы как-то понимали друг друга» [25, с. 74].

4.

24 янв<аря> <1>908

Вечером я получил Вашу драму[1], Дмитрий Сергеевич, и тотчас прочитал и послал прочесть Буренину. Послезавтра надеюсь ее отправить Вам в Париж. Я думаю, что драма очень эффектная, и если б ее можно было представить в России, успех она имела бы огромный. Но в России она может быть представлена только при республике. А когда это будет, Вам из Парижа виднее. Я могу только удивляться Вашей надежде видеть ее хоть в отрывках на сцене[2]. Ни одна сцена не пройдет через цензуру. Я даже думаю, что Рус<ская> Мысль задумала безнадежное дело печатания ее[3]. Тут у нас теперь аресты: Генерал-губ<ернатор>[4] арестует книжку и арестует журнал. Вы, живя в Париже, очевидно отвыкли от русского воздуха. Если б это ставить в Англии, то и там не пустили бы эту драму на сцену. Она своим реализмом ужасна. Один <нрзб>, а все другие мерзавцы, которые <нрзб>. Решительно надо бы всерьез подумать, как говорит Константин. Шайка плутов, нанятых жеребцов для царствующих императриц, [куп] постников, пьяниц, развратников и негодяев, не говоря об идиотах. Впрочем, и идиотизмом кажется все страдают, ибо во всей пьесе никто не говорит ни одного своего умного слова. А если у Мордвинова[5] есть кое-что, то таким суконным языком выражено, что разве только в переводе на французский язык это будет хорошо. Почему у Вас Павел особенно говорит суконным языком, языком приказчика. Разве этим языком говорили? Откуда Карамзин взял бы свой язык, если б его не было? Не сочинил же он этот язык. В Воронеж<ских> «Актах» приведено было несколько писем грамотных помещиков *XVII в.*[6] Они написаны правильным русским языком, а не канцелярским. Я думаю, в этом отношении Вы жестоко заблуждаетесь. У Фонвизина уже хороший язык. Язык Павла прямо из приказов. А я думаю, что он хорошо говорил. Любовные записки Екатерины к Потемкину ну тоже хорошо написаны. Едва ли не лучшее лицо у Вас — это Анна Гагарина[7], лучшее в смысле человеческом. Она поэтому и симпатичнее всех. У нее и признака продажности

нет. Признаюсь Вам, я не верю Вашей драме, то есть я не верю тому, что так это было, хоть Вы стараетесь придерживаться историй, как они записаны в мемуарах[8]. Павел у Вас не только сумасшедший тиран, но и осел. Только в сценах с Анной он еще на что-нибудь похож, не в словах. Может быть, так оно и надо в исторической драме, которая имеет в виду массу публики разного образования. Может быть, я мало понимаю, но вы воспитаны на романтиках и решительно не разделяете линий Толстого и Шекспира. Монтекки и Отелло[9], вероятно, были очень неприязненные люди, Лир[10] также, но мне они говорят очень много сильного, природного и волнующего. А какие они были на самом деле, чорт с ними. Мало ли неприязненного и грубого мужичья было на троне, в полководцах, в правителях. Неужели они так и должны предстать на сцене? Я этого понять не могу. Ваша драма похожа на кинематограф. Читается с смешанным интересом и ужасом. Может быть, этого и довольно. А может быть, ей недостает человечности и той высшей правды, которая лжива, но все-таки правда, проникающая душу и ее возвышающая. Вы, пожалуйста, меня извините. Я совсем не простак. Я просто записываю свое впечатление, стариковское, из времен давно прошедших. Вы новые, я старый. Но вот что. «Власть тьмы»[11] из мужицкого быта, но там есть лица ярче освещенные, чем у Вас. Там есть роли, выписанные мастерски. Там говорят бедные, душу свою вкладывают бедные. Не действующие лица, а «Власть тьмы», конечно, не там происходила, и не то говорили действующие лица. Но мне приятнее и легче осознать это происшествие из рассказа художника, чем из следственного дела[12]. Вот посему я Вашей драме не верю, и даже отрицаю эту форму драмы, если мы не хотим приблизиться к кинематографу, который отбивает публику от театра.

Сцена убийства Павла — бойня, где бьют Павла, чтоб нам доставить слезинку. В мемуарах она интереснее. Бенигсен дан ярче. [Пав] С Павлом спорили[13]. А эта подробность тоже трагическая, когда Павлу показалось, что среди заговорщиков был Константин и он орал, молил его [защ] пощадить, его испуг. В действительности не было того, что Вы написали об Александре после убийства. Он не так падал в обморок, да и падал ли? Марья Федоровна хотела царствовать. Впрочем, это все равно, конечно. Павел сам, сознаюсь, мне совсем не нравится. Это только спектакль и повести Харди про мерзавцев[14].

Ну вот Вам и все. И все это Вы сами знаете и мне свободно писалось, к чему это все, это <так> Вы знаете[15]

Написано в ответ на письмо Мережковского от 21 января 1908 г.

1 Имеется в виду драма «Павел I», первая часть трилогии Мережковского «Царство Зверя». Обещание прислать ее содержится в письме Мережковского к Суворину от 27 декабря 1907 г.: «...я пришлю Вам рукопись до выхода пиесы в свет — она появится в “Рус<ской> Мысли”, в Февр<альской> книжке, но, надо думать, в довольно искаженном виде, по цензурным условиям» [25, с. 87].

2 Написано в ответ на вопрос Мережковского: «Неужели так-таки нет *никакой* надежды увидеть ее на русской сцене, хотя бы в отрывках, в отдельных сценах?..» [25, с. 89].

3 Пьеса была напечатана в «Русской мысли», но изъята из большей части тиража (Русская мысль. 1908. Кн. II. С. 1–70).

4 Суворин имеет в виду, видимо, Даниила Васильевича Драчевского (1858–1918), Санкт-Петербургского градоначальника в 1907–1917 гг. В 1907 г. у Драчевского возник конфликт с «Союзом русского народа», который развернул против него дискредитирующую кампанию в печати. В поисках источника внутренней информации, разглашавшейся в печати, Драчевский остановился на Николае Николаевиче Жеданове, которого в январе 1908 г. уволил со службы в соответствии с пунктом 3 статьи 788 Устава о службе (за неблагонадежность). Вследствие этого начался конфликт между Драчевским и Жедановым, направившим в вышестоящие инстанции жалобу о коррупции, и расследование [1, с. 61–62].

5 Упоминается персонаж драмы «Павел I», участвует в первой картине 4 действия.

6 Речь идет о «Материалах по истории Воронежской и соседних губерний» (1886) [11].

7 В драме Мережковского — возлюбленная Павла.

8 Мережковский писал драму «Павел I» по материалам издания «Цареубийство 11 марта 1801 года: записки участников и современников» (1907) [29].

9 Семья Ромео, персонажа трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта», Отелло — персонаж трагедии Шекспира «Отелло».

10 Персонаж трагедии Шекспира «Король Лир».

11 Пьеса Л.Н. Толстого «Власть тьмы, или “Коготок увяз, всей птичке пропасть”» (1886).

12 В основу сюжета пьесы Толстого положено уголовное дело крестьянина Ефрема Колоскова из Тульской губернии. Толстой посещал его в тюрьме.

13 Речь идет о пререканиях убийц с Павлом [29, с. 130, 147–148, 167–168, 188].

14 Харди Томас (1840–1928), английский писатель, автор романов и более сорока повестей и рассказов, в которых нередко обнажалась неприглядная сторона личности персонажей.

15 Гиппиус откликнулась на это письмо 10 (23) февраля 1908 г.: «Вот цель моя ближайшая: сказать вам, что ваш отзыв о драме Дм. Серг. “Павел” поразил меня глубоко своей точностью и верностью. То же самое, почти теми же словами, говорила ему я. Только насчет Анны мы с вами расходимся: по-моему — это ноющая безличность. Лучшая сцена — все-таки сцена заговора. Потому что ей и требуется быть более внешней. Дм. Серг. сам отлично сознает недостатки драмы. Я считаю, что большая ошибка применять к такому труду научный метод — по источникам. И выходят “выписки”, компилятивность. Это его первый опыт, и уж слишком он гнался за грубым сценическим эффектом. Словом, хоть сама я драм писать не умею, но чувствую, что надо не так. Думаю, что и Дм. Серг. следующую напишет несколько иначе. Но я все-таки поражаюсь и радуюсь, до чего мы с вами сошлись тут!» [25, с. 92].

5.

<после 21 января 1908 г.>[1]

Многоуважаемый Дмитрий Сергеевич

Вы, вероятно, уже получили своего «Павла». Я продержал его, повторю, долго с тем только <?>, чтоб прочел его Буренин. Надеюсь, против этого моего шага <?> Вы ничего не имеете. Мы оба прочли драму с удовольствием. Если б она явилась на русской сцене, успех ее был бы колоссальный. Но я думаю, что для этого надо ждать перемены династии для республики. Когда это будет, Вам из Парижа виднее. Теперь же о сцене нечего и думать. Надо ли Вам говорить о драме? Я прочитал Вашу статью, по Вашей рекомендации, об Андрееве в «Рус<ской> Мысли»[2]. Так как я старше Вас гораздо, то, естественно, что я отсталый и ничего не понял в Вашей статье. Но она, повторю, оч<ень> хорошая. Заявление о глупости его героев великолепное. Заявление об его языке относится и к Вашей драме. На каком языке говорит Павел? На языке своих приказов и анекдотов Болотова?[3] Я повторяю, что говорили тогда хорошо. Посторонним

1 Датируется по содержанию. Является, вероятно, вариантом предыдущего письма.

2 Мережковский просил Суворина прочесть эту статью в письме от 21 января 1908 г.: «Кстати, прочтите по поводу современного русского “неприятия мира” мою статью “В обезьяньих лапах” (О Леониде Андрееве) в “Русской Мысли”, в Январской книжке за этот год» [25, с. 89]. Имеется в виду статья Мережковского [15, с. 75–98], позднее включенная в сборник «В тихом омуте» (1908).

3 Речь идет о записках А.Т. Болотова [9].

6.

Многоуважаемый Дмитрий Сергеевич.

Извините, а мне кажется, что Вы сочиняете [врете], будто я в Соборе св. Марка, в присутствии А.П. Чехова, «в полушутливом разговоре» с Вами «о бессмертии воскликнул с простодушием и лукавством неподражаемым: “А чорт его знает, есть ли Бог”»[1]. Неужели я сказал это? Чорта действительно я часто упоминаю в разговоре, и если он существует (Вы это лучше меня знаете) действительно, то ему, конечно, отлично известно *о* существовании не только Бога, но ангелов и архангелов, а поэтому с этой стороны мое выражение, если оно было, есть не что иное, как шутка, но выбран я реагировать. А главное, почему Вы думаете, что я произнес это с «простодушием и

лукавством неподражаемым»? Простодушие, положим. Но лукавство? [Почему вы так про] Мне думается совершенно искренне, что мое «лукавство», о котором часто говорят, просто вздор, выдумка. [необходимость обозначить какое-то начало.] Вы лукавы[2] или нет? Ваш роман об Александре I, который я читал, или архимандрит, лукав или нет? Впрочем, желаю Вам всего лучшего, Вам и Вашей супруге.

21 окт<ября> <1>911

1 Цитируется статья Мережковского «Национализм и религия» (1911) [17, с. 2]. Вошла в сборник «Было и будет: Дневник. 1910–1914» (1915), где слова Суворина даны уже в иной редакции: «А кто его знает, есть ли Бог!» [14, с. 259].

2 В письме к Суворину от 21 октября 1911 г. Мережковский отвечал: «Вы спрашиваете меня, не лукав ли я сам? Не знаю, м<ожет> б<ыть>, в личной моей жизни я и лукав, и лжив, и неискрен — много у меня грехов. Но едва ли в общественной моей деятельности я не страдаю больше избытком простодушия, наивности, чем лукавства» [25, с. 106]. Охарактеризовав сотрудников «Нового времени», он заключил: «И вся эта компания защищает православие, потому что надо истребить "жидов", а а <так в тексте> "бей жидов!" — православная формула. Согласитесь, что такая позиция не без лукавства. Помните Салтыкова: "Чего изволите?" А завет: "Чего изволите?" (т. е. служение всякой торжествующей силе) нельзя сохранять без лукавства. О, конечно, Вы почти не сознаете Вашего лукавства, потому что оно простодушное. Чем простодушнее, тем лукавее» [25, с. 105].

7.

<после 21 октября 1911 г.>[1]

Благодарю Вас, многоуважаемый Дмитрий Сергеевич, за Ваш ответ. Конечно, это не важно и сами Вы сознаетесь, что не помните точно моей фразы. Но все-таки как-то нехорошо выходит: чорт его знает, есть ли Бог. Если чин обязывает автора письма получить согласие от начальства его, чтобы напечататься, то разговоры передавать в печать тоже следует осторожно. Мало ли что мы говорим, иногда совсем безобразно и грубо.

1 Датируется по содержанию. Мережковский писал Суворину 21 октября 1911 г. в ответ на его предыдущее письмо: «...я очень ясно помню, как мы встретились с Вами в соборе Св. Марка, именно, в присутствии Чехова; помню, что мы говорили шутя о метафизических предметах; помню также Вашу характерную скептическую фразу, которую и потом много раз слышал от Вас: "Чорт знает, так ли оно или не так, есть ли то или нет...". А было ли тут дальше Бог, или бессмертие, или что другое, — в этом, может быть, память мне изменяет. Но разве уж это так важно? Ведь вот и в последнем письме Вашем Вы подтверждаете, что один чорт

знает, есть ли “Бог, и ангелы, и архангелы”, и что это для Вас истина. Не единственная ли для Вас религиозная истина? Почему же я “сочинил”? Напротив, угадал очень верно Вашу самую глубокую метафизическую сущность. Впрочем, если бы я знал, что этот маленький и безобидный (по сравнению с тем, что о нас, грешных, пишут в “Н<овом> Вр<емени>”) анекдот Вас огорчит, я, конечно, его исключил бы» [25, с. 105].

Список литературы

Исследования

1 *Говоров И.В.* «Продажны все!» Коррупционный скандал в руководстве Санкт-Петербургской полиции // История Петербурга. 2010. № 4 (56). С. 59–66.

2 *Снессарев Н.В.* Мираж «Нового времени»: Почти роман. СПб.: Тип. М. Пивоварского и И.А. Типографа, 1914. 135 с.

3 *Соловьева И., Шитова В.* А.С. Суворин: портрет на фоне газеты. М.: Гос. центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина; издат. группа «NAVONA», 2017. 125 с.

Источники

4 *А. Ст-нъ.* Заметки // Новое время. 1908. № 12775. 5 (18) октября. С. 3–4.

5 *Антон Крайний.* Влюбленность // Новый путь. 1904. № 3. С. 180–192.

6 *Б. п.* Письмо Мережковского // Вестник Европы. 1901. Т. 3. Кн. 5. Май. XVIII. Из общественной хроники. С. 434–435.

7 *Бунин И.А.* Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О.Н. Михайлова; подгот. текста и коммент. С.Н. Морозова, Л.Г. Голубевой, И.А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 767 с.

8 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Л.: Наука, 1972–1990.

9 Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, 1738–1793: в 4 т. / [предисл.: М. Семевский]. СПб.: Печ. В. Головина, 1871–1873.

10 *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова, Б.Я. Бухштаба, Л.Н. Груздева, С.А. Рейсера, Б.М. Эйхенбаума. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 11 / подгот. текста и примеч. И.Я. Айзенштока. 851 с.

11 Материалы по истории Воронежской и соседних губерний. Воронеж: Типо-лит. губернского правления, 1886. Вып. VIII: Акты XVII и XVIII ст. / собр. и изд. членом Воронежского губернского статистического комитета Л.Б. Вейнбергом. 144 с.

12 *Меньшиков М.О.* Секта жидовствующих // Новое время. 1911. № 12783. 13 (26) октября. С. 3.

13 *Мережковский Д.* Брат человеческий // Русское слово. 1910. № 13. 17 (30) января. С. 2.

14 *Мережковский Д.С.* Было и будет: Дневник. 1910–1914. Пг.: Т-во И.Д. Сытина, 1915. 360 с.

15 *Мережковский Д.* В обезьяньих лапах. О Леониде Андрееве // Русская мысль. 1908. Кн. I. С. 75–98.

16 *Мережковский Д.* Мистические хулиганы // Свободные мысли. 1908. № 38. 28 января. С. 2.

17 *Мережковский Д.* Национализм и религия // Речь. 1911. № 289. 21 октября (3 ноября). С. 2.

18 *Мережковский Д.* Новый Вавилон // Новый путь. 1904. Март. № 3. Литературная хроника. С. 171–180.

19 *Мережковский Д.* «Отцы и дети» русского либерализма (Письмо в редакцию) // Мир искусства. 1901. Т. V. № 2–3. С. 126–128.

20 *Мережковский Д.* По поводу заметки В.В. Розанова «Серия недоразумений» (Письмо в редакцию) // Новое время. 1901. № 8974. 20 февраля (5 марта). С. 3.

21 *Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). СПб.: Наука, 2000. Т. 15. Кн. 2: Письма. 1873–1877. 640 с.

22 Определение Святейшего Синода от 20–22 февраля 1901 года № 557 с Посланием верным чадам Православной греко-российской Церкви о графе Льве Толстом // Церковные ведомости. 1901. № 8. 24 февраля.

23 Переписка П.П. Перцова и А.С. Суворина / подгот. текста и коммент. Е.И. Гончаровой // Соловьевские исследования. 2020. № 3 (67). С. 169–179.

24 Переписка А.П. Чехова: в 2 т. / вступ. ст. М.П. Громова; сост. и коммент. М.П. Громова, А.М. Долотовой, В.В. Катаева. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 447 с.

25 Письма З.Н. Гиппиус и Д.С. Мережковского к А.С. Суворину (1891–1911) / подгот. текста, вступ. ст. и комм. Н.А. Богомолова // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. I / сост. Н.А. Богомолов, М.М. Павлова. С. 17–107.

26 Письма А.С. Суворина к В.В. Розанову. СПб.: Тип. Т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1913. 183 с.

27 *Соловьева Поликсена, Гиппиус З., Философов Д., Мережковский Д.* Письмо в редакцию // Речь. 1911. № 277. 9 (22) октября. С. 2.

28 Три письма А.С. Суворина к Тургеневу (1875–1876) / публ. С.А. Ипатовой // Тургенев: Новые материалы и исследования / отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. Вып. 2. С. 320–351.

29 Цареубийство 11 марта 1801 года: записки участников и современников (Саблукова, графа Бенигсена, графа Ланжерона, Фонвизина, княгини Ливен, князя Чарторыйского, барона Гейкинга, Коцебу). СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1907. 375 с.

References

1 Govorov, I.V. "'Prodazhny vse!' Korruptsionnyi skandal v rukovodstve Sankt-Peterburgskoi politsii" ["'Everyone Is Vendible!' Corruption Scandal in the Leadership of the St. Petersburg Police"]. *Istoriia Peterburga*, no. 4 (56), 2010, pp. 59–66. (In Russ.)

2 Snessarev, N.V. *Mirazh "Novogo vremeni": Pochti roman* [*The Mirage of "Novoye Vremya": All but a Novel*]. St. Petersburg, Tipografiia M. Pivovarskogo i I.A. Tipografa Publ., 1914. 135 p. (In Russ.)

3 Solov'eva, I., and V. Shitova. *A.S. Suvorin: portret na fone gazety* [*A.S. Suvorin: A Portrait Amid a Newspaper*]. Moscow, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum Publ., Navona Publishing Group, 2017. 125 p. (In Russ.)

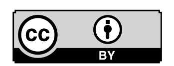
Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/AFQFZJ
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

А.П. ПЛАТОНОВ И В.П. СТАВСКИЙ (НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ ПИСАТЕЛЯ)

© 2024 г. М.В. Осипенко
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 апреля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 апреля 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-304-341

Аннотация: В статье впервые в центр исследования ставится вопрос о роли секретаря Союза писателей СССР В.П. Ставского в биографии А.П. Платонова второй половины 1930-х гг. Рассмотрение известных ранее фактов, связанных с похвалой В. Ставским платоновского рассказа «Бессмертие» (1936), в более широком контексте, с привлечением нового материала, позволило пересмотреть сложившееся в платоноведении представление об эпизодической роли Ставского в судьбе писателя. Поддержка секретаря Союза писателей, за которой, возможно, стоял лично Сталин, обеспечила Платонову в 1936–1937 гг. официальное место в ряду лучших советских писателей, его работа была объявлена ориентиром для участников коллективных сборников страны, его имя звучало с трибуны Союза писателей в числе представителей нового поколения литературных кадров страны; при поддержке Союза писателей Платонова приглашают к участию в новых проектах. При непосредственном участии Ставского сложилось плодотворное сотрудничество Платонова с редакцией «Литературного критика». При этом именно поддержка Ставского спровоцировала крупнейшую, после истории с «Впрок», волну критического внимания к Платонову, которая впоследствии вылилась в очередное гонение писателя. Большая часть приведенных в статье архивных материалов публикуется впервые. В научный оборот вводятся новые факты биографий А. Платонова и В. Ставского.
Ключевые слова: Андрей Платонов, Владимир Ставский, Союз писателей СССР, советская литература, «Бессмертие».
Информация об авторе: Мария Валерьевна Осипенко — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0294-8546
E-mail: msn08383@gmail.com.
Для цитирования: *Осипенко М.В.* А.П. Платонов и В.П. Ставский (новые материалы к биографии писателя) // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 304–341. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-304-341



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

A.P. PLATONOV AND V.P. STAVSKY (NEW MATERIALS TO THE WRITER'S BIOGRAPHY)

© 2024. Maria V. Osipenko
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 05, 2023
Approved after reviewing: April 30, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: For the first time, the article examines the role of V.P. Stavsky, the Secretary of the Union of Soviet Writers, in the biography of A.P. Platonov during the 1930s. The study of previously known facts about Stavsky's favorable response to Platonov's short story "Immortality" ("Bessmertie," 1936) in a broader context, together with the new materials, allows reconsidering the established notion of an episodic role of Stavsky in the writer's fate. The support of the Secretary of the Writers' Union (behind which possibly stood Stalin himself) provided Platonov with an official place among the best Soviet writers in 1936–1937. His work was declared a benchmark for the authors of the literary works collections of the state. His name sounded among the representatives of the new generation of literary leaders of the country. He was entrusted with new projects with the support of the Writers' Union. At the same time, it was Stavsky's support that triggered the largest wave of critical attention toward Platonov since the publication of "For Future Use" ("Vprok"), which led to the following persecution of the writer. Most of the archival materials in this article are published for the first time. The article introduces new biographical facts about A. Platonov and V. Stavsky.
Keywords: Andrey Platonov, Vladimir Stavsky, the Soviet Writers' Union (SWU), soviet literature, "Bessmertie."
Information about the author: Maria V. Osipenko, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0294-8546
E-mail: msn08383@gmail.com
For citation: Osipenko, M.V. "A.P. Platonov and V.P. Stavsky (New Materials to the Writer's Biography)." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 304–341. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-304-341

«Если за Советскую власть — хвали его!»
Л. Мехлис — В. Ермилову, декабрь 1935 г.,
из записных книжек В.П. Ставского

В марте 1936 г. на общемосковском собрании писателей, посвященном вопросам формализма и натурализма в литературе, секретарь Союза писателей СССР В.П. Ставский публично, развернуто похвалил рассказ Андрея Платонова «Бессмертие» (1936). Об этом уникальном в своем роде эпизоде, введенном в научный оборот Н. Корниенко уже тридцать лет назад [1, с. 328–329], нередко упоминается в исследованиях платоноведов. При этом наряду с констатацией некоего «потепления» в отношении власти к писателю некоторыми исследователями предлагались версии, раскрывающие причины этих изменений. Согласно им, похвала рассказа «Бессмертие» вызвана стремлением самого Платонова соответствовать идеологическим канонам и политическим задачам власти [12, с. 68; 8, с. 278, 280; и др.]. Однако сделанное В. Ставским заявление не было до сих пор рассмотрено в контексте его прочих высказываний и поступков и лишь частично ассоциировалось с событиями в биографии Платонова. В силу этого не было дано адекватной оценки упомянутого эпизода и в целом места и роли Ставского в жизни писателя.

В данной статье мы попытаемся рассмотреть в более широком контексте, с привлечением новых архивных данных события в творческой биографии Платонова второй половины 1930-х гг., связанные с именем секретаря Союза писателей СССР (далее — СП) В. Ставским. Материалом для исследования послужили все выявленные нами устные и письменные

высказывания Ставского о Платонове; высказывания третьих лиц о Платонове, сделанные в присутствии Ставского; подписанные, составленные или просмотренные Ставским документы СП с упоминанием Платонова; любые исторические документы, свидетельствующие о внимании Ставского к Платонову или о контактах между ними. В центре статьи — 1936 год, однако приведенный материал охватывает более широкий период — с 1935 г. по 1937 г., которым датируются упоминания имени Платонова рядом с именем секретаря СП. К рассмотрению привлечены архивные материалы фондов РГАЛИ, РГАНИ, РГАСПИ, а также периодические издания второй половины 1930-х гг. Большая часть материалов, приведенных в основной части статьи, публикуется впервые.

В биографии Ставского — несмотря на большое количество биографической и мемуаристкой литературы о нем — немало искажений и пробелов. Отчасти они преодолеваются благодаря сохраняющемуся интересу к его личности, который сегодня развивается по двум основным направлениям. Первое продолжает советскую, условно — героико-патриотическую, традицию и акцентирует внимание на боевых и журналистских заслугах Ставского, его наградах и ранениях, его «высочайшем советском патриотизме», «выдающихся человеческих качествах» [4; 5; 17, с. 321; 38; и др.]. Это направление, как правило, полностью обходит вниманием детали биографии Ставского, связанные с руководящей деятельностью в СП.

Другое направление, более активное, развивается за счет публикуемых в последние десятилетия исторических документов и воспоминаний и идет бок о бок с описанием номенклатурной истории СССР и репрессивных механизмов советской власти. Эти публикации говорят о пересмотре советской традиции, обращают исследовательское внимание на новые стороны биографии Ставского, образ которого, тесно ассоциирующийся с бюрократическим аппаратом и деятельностью ОГПУ–НКВД, обрастает ореолом негативных оценок — от резко отрицательных характеристик личности до пренебрежительных и сниженных коннотаций в биографических справках [15, с. 122–123; 6, с. 270; 7, с. 144–145, 151; 13; 14; 19, с. 256, 272, 276–277 и др.; и др.].

В результате поляризации оценок и фрагментарности (в упомянутых работах рассматриваются лишь отдельные аспекты) исследований — на се-

годняшний день фактически отсутствует полная, объективная, всесторонняя картина жизни и общественной деятельности Ставского. Ощутимо не хватает многих документированных деталей биографии, подробного описания деятельности Ставского в Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) (далее — КПК), описания его ростовского и московского окружений, понимания места и роли Сталина, Л. Мехлиса, Р. Землячки, П. Юдина и других исторических лиц в его биографии. Не отрефлексированы до сих пор документы 1938 г., освещающие подготовку и общественное разбирательство дела Ставского, по организованности и стилю сопоставимого с политическими процессами тех лет (с той разницей, что обвинителями и свидетелями на заседаниях под руководством секретарей ЦК выступали писатели и критики)[1]. Не введены в научный обиход записные книжки Ставского, которые являются ценнейшим документом его биографии и истории советской литературы[2]. На разрозненных листах, в блокнотах, тетрадях, содержащих обширный и крайне неоднородный материал (наброски к официальным выступлениям, к рассказам и очеркам, списки вопросов к различным встречам и заседаниям, записи бесед с писателями, с партийными и государственными служащими, тезисы совещаний в КПК, ЦК ВКП(б), СП и др.), отражена повседневная деятельность Ставского, в том числе в Союзе писателей СССР. Записные книжки сохранились не полностью, но вкупе с перепиской Ставского с разными инстанциями, документами секретариата СП и ЦК ВКП(б) могли бы дать в целом исчерпывающее представление о его функциях и особенностях работы в писательской организации.

Ниже приведена краткая биография Ставского[3]. Более пристальное внимание уделено лишь некоторым аспектам, необходимым для адекватной оценки его роли в судьбе А. Платонова.

Владимир Петрович Ставский (1900–1943) — родился в семье рабочего в г. Пензе, окончил 5 классов Пензенского реального училища[4].

1 Материалы частично опубликованы в сборниках: [15, с. 268–277; 9, т. 1, с. 732–738, 743–744, 773–776, 780–789, 816].

2 Авторы сборника, где были опубликованы некоторые записи из записных книжек В. Ставского, справедливо указали на трудности публикации и комментирования документов: [9, т. 1, с. 25].

3 Для справки использованы справочные издания и архивные материалы из фонда Ставского (РГАЛИ. Ф. 1712).

4 Так в автобиографии: РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 1. По другим данным — 4 класса.

В 1917 — чернорабочий. В начале 1918 г. вступил в ряды Красной гвардии. В том же году руководителем отряда участвовал в подавлении казачьих, крестьянских восстаний в уездах; в мае 1918 г. — восстания чехословаков в Пензе. В 1918–1919 гг. — служил начальником агентурной разведки, уполномоченным Особого отдела ЧК (Восточный фронт). В 1920 г. переведен по личной просьбе на Кавказский фронт, в разведывательный отдел Полевого штаба Реввоенсовета Республики. За работу в тылу белогвардейцев в Крыму был награжден золотыми часами (1920). В 1921–1922 гг. служил в ВЧК–ГПУ на Северном Кавказе и Юго-Востоке — помощником начальника иностранного отдела и начальником отдела по борьбе с бандитизмом. После увольнения в 1922 г. жил в Ростове-на-Дону. В том же году в качестве рабочего корреспондента начинает сотрудничество с газетой «Трудовой Дон» (с 1924 г. — «Молот»). С 1923 г. выдвигается на редакционную работу, в январе 1924 г. направлен в Москву на курсы по переподготовке работников печати. По возвращении сотрудничает с газетами «Молот», «Советский пахарь», работает редактором газеты «Красный шахтер» (приложение к «Молоту»), заведующим отделом краевой жизни (газета «Молот»). С лета 1924 г. — член Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП). С конца 1925 г. работает инструктором Северокавказского краевого комитета ВКП(б). В этот период Ставский сближается с А. Фадеевым, Р. Землячкой. В 1925 г. входит в состав редколлегии журнала «Лава» (вместе с А. Бусыгиным, Г. Кацем, В. Киршоном, А. Фадеевым). В 1926–1928 гг. работает заведующим отделом печати Северокавказского крайкома ВКП(б). В эти же годы — секретарь, член Правления Северокавказской ассоциации пролетарских писателей (СКАПП). В мае 1928 г. избирается в Правление и Секретариат РАПП. В качестве уполномоченного крайкома по хлебозаготовкам и одновременно спецкора «Известий» участвует в проведении хлебозаготовительной кампании на Кубани. По итогам этой работы пишет повесть «Станица» (1928). В конце 1928 г. переезжает в Москву, но продолжает, вплоть до 1934 г., выезжать на Северный Кавказ, участвует в проведении посевных и хлебозаготовительных кампаний. Сотрудничает с редакциями «Известий», «Правды», журналами «На подъеме», «Октябрь», «Рост», «Знамя» и др. Публикует рассказы, очерки, повести «Разбег» (1930), «На гребне» (1931–1933). В Москве сближается с Л. Мехлисом и П. Юдиным (дружеские отношения с Л. Мехлисом Ставский сохранит на всю жизнь, с Юди-

ным — до 1937 г.). В руководстве РАППа Ставский получает поддержку со стороны центрального органа «Правда» и лично Сталина[5]. В апреле 1932 г., после ликвидации РАПП, Ставский входит в состав Оргкомитета Союза писателей. 10 февраля 1934 г. на XVII съезде ВКП(б) избирается членом КПК; назначается заместителем руководителя группы печати КПК, с октября 1937 г. по март 1939 г. — член группы по политико-просветительной и агитационной работе. В августе 1934 г., на Первом съезде писателей СССР, Ставский включен в состав Секретариата СП, одним из пяти секретарей. Активное участие в руководстве Союзом принимает с начала 1936 г. и до августа 1938 г. В январе 1939 г. был утвержден новый состав Президиума СП, уже без Ставского. С ноября 1937 г. по март 1939 г. член редколлегии «Литературной газеты». В декабре 1937 г. избран депутатом Совета Национальностей Верховного Совета СССР. С 1937 по 1941 г. — редактор журнала «Новый мир». В 1939 г. освещал в печати боевые действия в районе реки Халхин-Гол и советско-финляндский конфликт. С июня 1941 г. — специальный военный корреспондент газеты «Правда» на Западном фронте, бригадный комиссар. В 1942 г. вышел сборник его очерков «Фронтовые записи». Погиб на фронте у д. Турки-Перевоз в районе г. Невеля 14 ноября 1943 г. Похоронен в Великих Луках.

На сегодняшний день одно из самых неосвещенных мест в биографии Ставского — его работа в КПК. Вместе с тем избрание в 1934 г. Ставского членом высшего органа в структуре партийно-государственного контроля напрямую связано с его включением в руководство писательской организации. В КПК, в составе группы печати, Ставский отвечал за идеологическую составляющую всей печатной продукции (включая пе-

5 Так, например, но предложению В. Ставского и Ю. Лебединского (Бюро комфракции РАПП) в 1929 г. было утверждено после одобрения Сталиным решение о создании массового журнала РАППа («Рост»), в редколлегию которого вошли Киршон (отв. редактор), Сурков, Жаров, Ставский, Ионов и др. (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Ед. хр. 695. Л. 167–171). См. также письмо Ставского Сталину с критикой работы РАПП и просьбой о помощи: [9, т. 1, с. 126–127]. 17 апреля 1932 г. это письмо Сталин направил через секретариат ЦК всем членам и кандидатам Политбюро ЦК ВКП(б), Стецкому и Авербаху, придав обращению Ставского статус официального документа (РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 186. Л. 223–225). Ответ от Авербаха с разгромной критикой Ставского последовал на имя Сталина тогда сразу же (21 апреля 1932 г. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 186. Л. 226–231), но был оставлен вождем без внимания (ответом Авербаху было вышедшее спустя два дня Постановление от 23 апреля 1932 г.).

риодику). В 1936 г. в Союзе писателей для этих целей, в частности, был создан институт референтов, осуществляющих постоянный контроль за журналами (содержание сигнальных номеров, планы, договоры и т. д.), прямо подчиняющихся Секретариату. Ставский стоял у истоков создания этого института[6]. Кроме того, деятельность Ставского в целом характеризуется неразграничением функций контроля и способов его осуществления (как они были предписаны официальными документами КПК[7]) и работой в писательской организации (наглядные примеры приведены ниже). Помимо таких вопросов, как исполнение решений ЦК ВКП(б) и СНК СССР, соблюдение партийной этики и дисциплины (компетенции КПК), он уделял внимание и другим аспектам, которые негласно входили в задачи КПК[8].

В записных книжках Ставского фиксируется огромный круг вопросов — материально-бытовые (квартиры, гонорары, зарплаты и т. д.), издательские (тиражи, задержки, планы и т. д.), организационные (работа секций СП, организация мероприятий с участием писателей и т. д.), кадровые, включение и исключение из Союза, командировки и т. д. Среди них большую долю занимают вопросы отслеживания опасных для режима настроений и признаков поведения в среде писателей: Ставского интересуют связи с «троцкистами», обстановка в Переделкине, кулуарные разговоры, различные группировки, объединения вокруг альманахов, пассивные настроения и т. д. Информация, собираемая Ставским в ходе личных встреч с писателями, использовалась им для сообщений и решения вопросов в самых разных инстанциях, как гласными, так и негласными путями. Рядом с записями бесед Ставский нередко оставляет пометы: «на партгруппу», «на Президиум», «на секретариат», «сообщить Ангарову», «с Талем», «в КПК», «в НКВД», «Ежову», «Главлит», «О Селивановском с Шкирятовым»[9],

6 РГАСПИ. Ф. 88. Оп. 1. Ед. хр. 458. Л. 12, 15.

7 См., например, решения Третьего Пленума КПК, который, в частности, предписывал: «Во всей своей работе по контролю за исполнением решений ЦК ВКП(б) и СНК СССР группы КПК и уполномоченные должны добиться такого положения, чтобы воспитать в работниках чувство государственной ответственности, дисциплины и аккуратности в выполнении порученного задания, прибегая не только к карательным методам, но и к мерам поощрения» [34, с. 43–44].

8 О специфике работы КПК — см.: [10].

9 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 204 об.

«О Киреевe с Суббоцким»[10], «сообщить в райком»[11] и т. д. Записи некоторых разговоров с писателями иногда сразу оформлялись как информационные сообщения — см.: «31/X Оськин[12] = Сообщает о том, что Финк[13] 26/VIII сообщил, что нашел револьвер “Кольт”. Милиции заявлено. Подозрительно! = Сообщил / — К Добранову[14] приезжала Раввена Марковна Загорская — с иностр<анным> паспортом — ее там не <нрзб>»[15] и др. О признаках поведения, которое могло восприниматься как подозрительное или враждебное, Ставский мог сигнализировать и лично Сталину. Например, зафиксировав слова Пастернака 13 марта 1936 г. на общемосковском собрании по вопросам формализма и натурализма, он созвал 15 марта партгруппу, где поставил вопрос о развернутой критике выступления поэта[16], а 17 марта через Л. Мехлиса информация о выступлении Пастернака была доложена Сталину с просьбой разрешить подвергнуть выступление поэта критике в «Правде»[17]. Количество подобных сигналов, инициированных Ставским, возрастает по мере надвигающихся в 1937 г. «угроз» режиму, в условиях массовых арестов, «повышенной бдительности» и поисков «врагов народа» в среде писателей. Малоизвестно, например, выступление Б. Эйхенбаума на «Пушкинском» пленуме (22–26 февраля 1937 г.), призвавшего руководство СП к реальной защите писателей и намекнувшего на карательные функции организации. Ставский пресек эту мысль сразу: «Тов. Эйхенбаум здесь выступил с утверждением, что “если исключительно заниматься бдительностью, то это для Союза советских писателей, пожалуй, не дело, так как он может превратиться в Союз против советских писателей”. Неправильно это утверждение. Мы собираемся для того, что поговорить смело, открыто. Разговоры в кулуарах — это очень вредное явление. Давайте собираться и говорить прямо, без боязни, что тебя неправильно поймут, что тебя в результате такого выступления уничтожат»[18]. Спустя два месяца, 25 апреля 1937 г., по-

10 Там же. Л. 192 об.

11 Там же. Л. 208.

12 Оськин Дмитрий Васильевич (1930–1998) — писатель, поэт, публицист.

13 Финк (Гершевич) Виктор Григорьевич (1888–1973) — писатель, переводчик.

14 Добранов (Кривоногов) Юрий Николаевич (1898–1937) — литературовед, профессор Московского вечернего литературного института.

15 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 120.

16 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 133. Л. 51–52.

17 РГАСПИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 187. Л. 165–171.

18 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 187. Л. 136.

сле повторного публичного выступления Эйхенбаума в защиту писателей, Ставский доложил Сталину о «контрреволюционных высказываниях» литературоведа[19]. Эти материалы дополняют ранее опубликованные сведения о В. Ставском[20] и во многом объясняют лояльность к нему власти[21].

По записным книжкам восстанавливается весьма широкий круг контактов секретаря СП, среди которых немало высокопоставленных должностных лиц. Чаще всего Ставский контактирует с заместителем заведующего культурно-просветительским отделом ЦК ВКП(б) А. Ангаровым, с которым обсуждает (получая директивы) почти все текущие вопросы Союза писателей; отдельные проблемы обсуждает с секретарем ЦК ВКП(б) А. Андреевым (также получая прямые директивы), реже с Б. Талем, П. Юдиным, Н. Ежовым, М. Шкирятовым, С. Ингуловым, Р. Землячкой и др. Многочисленные пометы (отчеркивания, перечеркивания, галочки, стрелки, слова «Есть»[22] и др.) свидетельствуют о том, что Ставский возвращался и работал с записями.

Публичная речевая деятельность Ставского, адресованная писателям и критикам, изобиловала указаниями на текущие ориентиры в работе — партийные лозунги, директивы ЦК, резолюции пленумов и т. д.; перешедшими с 1920-х гг. призывами к «беспощадной критике и самокритике», созданию «высокохудожественных произведений, достойных нашей эпохи и ее великих людей» [9, т. 1, с. 462] и — раздачей оценок. Метод критики и

19 РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 2. Л. 4.

20 См. сообщения Ставского о Ф. Панферове заместителю председателя КПК М.Ф. Шкирятову [15, с. 243], о Д. Бедном Н. Ежову [2, с. 431–439], об О. Мандельштаме Н. Ежову [16] и др.

21 Показательны, например, последствия первой публичной единогласной атаки писателей на Ставского на общемосковском собрании писателей 2–5 апреля 1937 г. (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 207–214). Репрессивные меры коснулись не Ставского, а писателей — участников совещания (см. спецсообщение об апрельском собрании комиссара государственной безопасности В.М. Курского, на котором Сталин написал начальнику ГУГБ НКВД СССР Я. Агранову: «Это кризис Союза и бунт старых писателей против молодых. Обсудить нужно» (РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 188. Л. 5)). Без серьезных последствий для Ставского остались многократные сигналы наверх в 1937–1938 гг. о необходимости замены секретаря СП: докладная записка Вс. Иванова в январе 1938 г. [9, т. 1, с. 816]; докладные, направленные секретарям ЦК ВКП(б) в мае 1937 г. зам. зав. культурно-просветительским отделом ЦК ВКП(б) А. Ангаровым и в феврале 1938 г. зав. отделом печати и издательств ЦК ВКП(б) А. Никитиным, — о неработоспособности Союза писателей вследствие руководства Ставского (РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 188. Л. 30, 157–164, 171–175); в мае 1938 г. — записка секретаря ЦК ВКП(б) А. Андреева Сталину (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Ед. хр. 304. Л. 49) и др.

22 Этим знаком помечены фамилии людей, уличенных или обвиняемых в связях с троцкистско-зиновьевско-каменевской оппозицией.

поощрения практиковался до Ставского секретарем СП СССР А.С. Щербаковым, который, например, в марте 1935 г., резко критикуя А. Платонова, нацеливал его и подобных ему писателей: «делайте еще усилие, перестраивайтесь, подравнивайтесь под общий фронт советской литературы, мы вам в этом всячески поможем» [33]. Ставский применял этот метод более агрессивно, жестко и прямолинейно. Показательно его изложение в письме секретарю Ойротского обкома ВКП(б) Т. Ечинову по поводу писателя П. Кучияка (апрель 1936 г.): «Если за ним нет ничего другого, кроме этих ошибок, было бы, видимо, неплохо, чтобы ойротские организации, подвергнувшие большевистской критике его ошибки, вызвали к себе тов. Кучияка, заставили его выступить в печати об этих ошибках (конечно, только действительно им совершенных — тут перебарщивать не следует), ободрили его, сказав, что своей работой и борьбой против буржуазного национализма он может загладить свои ошибки, но он должен смело, без ненужной оглядки и боязни работать над созданием прекрасного произведения к 20-летию сов. власти. <…> Было бы очень хорошо, если бы Вы лично вызвали тов. Кучияка, еще раз пропесочили его за ошибки и поговорили о его дальнейших работах — это, пожалуй, очень и очень содействовало бы выветриванию тех националистических настроений, которые у него видимо, были. Это сохранило бы в советской литературе хорошего писателя, порвало бы те нити, которыми опутывали его враги, поставило бы его на службу революции. Примеров подобного перевоспитания писателей мы имеем очень много по всем национальным республикам» [9, т. 1, с. 524].

Надо сказать, что метод похвалы-критики как воспитательного инструмента в руководстве Ставского уступал по силе воздействия место такому подходу, в котором органически сплетались «забота» о каждом члене СП (менторское покровительство, рекомендации, решение бытовых вопросов, материальное поощрение и др.) с чрезвычайной бдительностью, подозрительностью и выявлением врагов действующей власти. Как показывают личные документы Ставского, стенограммы заседаний с его участием, переписка СП и прочие материалы, имена в его поле зрения шли «самотеком», по разным каналам, преломляясь (иногда одновременно) в разных зеркалах (материалы и указания НКВД, задачи КПК, его личный опыт и симпатии, директивы ЦК ВКП(б) и Сталина, мнения референтов и писателей и др.). Некоторые имена задерживались, в том числе в публичных выступлениях

Ставского. И наибольшими вниманием и пристрастностью окружались те имена, на которые указывали ЦК ВКП(б) и лично Сталин (В. Маяковский, Н. Вирта, Л. Соболев и др.). Платонов, как видно из приведенного ниже материала, по характеру покровительства попадает в этот ряд. В этой связи можно предположить факт личного участия Сталина, без одобрения которого публично выдвинуть автора «Впрок» на пьедестал — весьма рискованный шаг (эта мысль поддерживается и письмами Платонова, где говорится о заинтересованном внимании Сталина к нему [30, с. 399], и наблюдениями современников, которые полагали, что писатель находится под «особым наблюдением» Сталина [9, т. 1, с. 409]).

Платонов — один из множества подопечных Ставского, в той или иной степени получивших публичную поддержку секретаря СП. В 1936–1937 гг. в этом ряду с Платоновым были и неизвестные и малоизвестные писатели, быстро исчезавшие с олимпа (рабкоры, литкружковцы, провинциальные писатели, писатели, находившиеся на исправительных работах или в заключении, и др.). Были имена, позже вошедшие в официальный пантеон советской литературы (А. Твардовский, Вс. Иванов, П. Павленко, Ю. Тынянов, Л. Соболев и др.). Многие из подопечных Ставского были арестованы, расстреляны (С. Колбасьев, М. Кравков, М. Ошаров, Текэ Одулоку, Д. Петров-Бирюк и др.) (и, сообщая об их арестах, Ставский все также призывал к усилению критики и самокритики, внимания к каждому писателю, к повышению «бдительности» и «очищению рядов»[23]). В стороне от похвал оставались все игнорируемые и критикуемые им писатели, на кого должны были, видимо, оказывать воздействие примеры перевоспитания и оказанной помощи отдельным членам СП. Совершенно особое место в этом ряду, кажется, заняли Б. Пильняк, ставший псевдоподзащитным Ставского[24], и А. Платонов, вознесенный секретарем СП на вершину советской ли-

23 Выступление В. Ставского на оборонном совещании СП 15 октября 1937 г. (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 227. Л. 17–20).

24 Состоявшийся 28 октября 1936 г. «творческий отчет» Пильняка и последующая кампания, которая завершилась арестом писателя в 1937 г., подготавливались лично Ставским, как показывают, в частности, его записные книжки (РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109). При этом вся кампания травли сопровождалась не только критикой, но и публичными утверждениями Ставского о добрых намерениях и помощи — см., например, из его выступлений — 28 октября 1936 г.: «Это был наш долг, наша обязанность прийти человеку на помощь тогда, когда он ощущает в этом необходимость. <...> Надо учитывать это обстоятельство и приходить вовремя на помощь не только Пильняку, но и другим людям» (РГАЛИ. Ф. 631.

тературы, переживший последствия этого и оставшийся в истории ярким примером неперевоспитываемого гения. Вероятно, есть также основания говорить о просчете лично Сталина, увидевшего в 1936 г. возможность, с помощью Ставского, привлечь Платонова к работе в интересах Советской власти.

Ниже в хронологическом порядке мы привели все выявленные на сегодняшний день задокументированные свидетельства контактов, очных и заочных, Платонова и Ставского. За рамками этой хроники осталось, безусловно, еще немало встреч, свидетельств которых не сохранилось либо пока не обнаружено. Мы можем с уверенностью говорить, что Платонов неоднократно попадал в поле зрения Ставского до его назначения в Правление СП. Будучи членом РАПП и тесно общаясь с А. Фадеевым, Ставский не только знал всю подоплеку истории с «Впрок», но и мог присутствовать при обсуждениях платоновской повести. В 1932 г. Ставский, наряду с А. Исбахом, был рецензентом пьесы Платонова «Объявление о смерти» [31, т. 4, кн. 2, с. 708]. Высока вероятность встреч Ставского и Платонова в Доме Герцена, где жили и общались многие писатели (Платонов жил здесь с 1931 до 1951 г.). Они, очевидно, встречались на разных собраниях в СП, особенно посвященных издательским проектам, в которых оба принимали участие как писатели: многотомник «Две пятилетки»[25] и сборник, посвященный героям Гражданской войны[26]. Вероятно, неоднократно (ниже приведен только один задокументированный стенограммой эпизод) Ставский и Платонов

Оп. 15. Ед. хр. 75. Л. 77, 114); 16 декабря 1936 г.: «Вы помните, с каким желанием помочь этому человеку Президиум Союза заслушал и обсудил творческий отчет Пильняка. После этого, он еще, как молодой жеребчик на поводу, — брыкался. <...> Мы хотим, чтобы он работал и хотим ему помочь» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 109. Л. 10); 16 ноября 1937 г. (после ареста Пильняка): «...мы на Президиуме в прошлом году поставили творческий отчет Пильняка. <...> На этом собрании писательская общественность... давала возможность Пильняку выйти из того сложного и опасного положения, в которое он сам себя поставил» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 232. Л. 6) и др.

25 Ставский и Платонов были включены одновременно в горьковский список писательского коллектива «Двух пятилеток» в начале июня 1934 г. Ставский участвовал в этом проекте с темой «Кубань». Платонов, по договору с редакцией «Двух пятилеток», написал повесть на тему Средней Азии «Джан» (1935).

26 В 1934 г. Платонов привлекается к работе над произведениями о гражданской войне, в частности был выдвинут оборонной комиссией СП в сборник о погибших героях Гражданской войны (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 3. Л. 3); в списке писателей, которым были выданы для работы «справки о военно-художественной литературе», Платонов числился с темой «Оккупация г. Царицына в 1919 г.» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 43. Л. 17).

встречались очно на обсуждении книги «Люди железнодорожной державы»[27], с которой и было связано наибольшее внимание Ставского к А. Платонову.

***

Впервые имя Платонова встретилось в подписанном В. Ставским документе в марте 1935 г., который зафиксировал официальную точку зрения Союза писателей по вопросу публикации платоновского рассказа «Такыр» в журнале «Красная новь» (1934, № 9). Напомним, в начале 1935 г. заметка Н. Никитина в «Правде» с осуждением «туркменского» рассказа Платонова спровоцировала новую волну публичной критики Платонова. В марте с трибуны Второго пленума Правления СП (5–7 марта 1935 г.) А.С. Щербаков объявил рассказ «Такыр» образцом «чуждых и антипролетарских настроений в литературе», а Платонова — представителем реакционной и «враждебной социализму» литературы [33]. После Пленума руководством СП была инициирована кампания по ревизии «толстых» советских журналов. Дискуссии в правлении Союза начались с обсуждения работы «Красной нови» и отчета редактора журнала Владимира Ермилова за 1934 г. В ходе дискуссий ему неоднократно напомнили о публикации платоновского рассказа «Такыр»[28]. А по итогам обсуждений **31 марта 1935 г.** президиумом Правления СП были приняты резолюции (за подписью В.П. Ставского), в которых редакции «Красной нови» указывалось, в числе недостатков, на публикацию без последующего критического разбора произведений, «выражающих буржуазные тенденции» в литературе (рассказ Платонова «Такыр» и «Стихи в честь Натальи» П. Васильева)[29].

В конце 1935 г. В. Ставский участвует в масштабной чистке партийных рядов — возглавляет выездную парттройку КПК при ЦК ВКП(б) по разбору апелляций исключенных из партии во время чистки. Около двух месяцев тройка работает в республиках Средней Азии[30]. По возвращении Ставский включается в работу Союза писателей и, в частности, вникает

27 Совместный проект Союза писателей СССР и редакции «Гудок», куратором которого являлся В. Ставский.

28 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 13. Л. 16–17, 25.

29 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 34.

30 О ходе этой работы и ее результатах Ставский рассказывал на главных партийных площадках: [39; 40; 41; 42].

в проблемы подготовки многотомного издания «Две пятилетки». **13 декабря 1935 г.** Ставский фиксирует в блокноте — в списке участников первого (на тот момент) тома «Родина» — фамилию Платонова и тему, над которой работал писатель: «А. Платонов — Ср. Азия»[31].

На следующий день, **14 декабря 1935 г.**, Ставский оставляет в записной книжке запись, отсылающую к полномочиям КПК:

«О Платонове и Карибе

Сообщил Н.Н. Зимину

Кариб вызван в Москву»[32].

Контекст данной записи пока прояснить не удалось[33]. Однако по статусу и биографиям участников разбора видно, что информация связана с вопросами Средней Азии и железной дороги[34]. Нужно отметить, что поступающее в КПК (в данном случае Н. Зимину) сообщение о члене ЦК ВКП(б) Г. Карибе (и последующий вызов его в Москву) отражало практику и обязанности Партколлегии КПК, которая занималась разбором отдельных заявлений (поступающих от членов и кандидатов ВКП(б) и беспартийных) на те или иные поступки членов партии.

27 января 1936 г. Ставский выступает на творческом совещании писателей — авторов сборника «Люди железнодорожной державы»[35]. Среди

31 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 99 об.

32 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 103 об.

33 Полноценного доступа к архивам КПК при ЦК ВКП(б) сегодня нет. В РГАСПИ большая часть дел КПК при ЦК ВКП(б) (фонд 589) на руки не выдается (описи 1–3, 6–13) либо выдается ограниченно (описи 4, 5). Доступ к материалам КПК в РГАНИ (фонд 6) также закрыт, в связи с новой «экспертизой» (из официального ответа архива).

34 Кариб (Товмасян) Георгий Маркарович (1896–1938) — советский партийный и государственный деятель. С 1929(?) по 1933 г. — секретарь по транспорту Нижне-Волжского крайкома ВКП(б). С 1933 по 1936 г. — начальник политотдела Среднеазиатской железной дороги. С 1936 — начальник политотдела Южно-Уральской железной дороги. Член Совета при Наркоме путей сообщения СССР (1936). В 1938 г. — уполномоченный Центрального управления железнодорожного строительства Наркомата путей сообщения СССР. Расстрелян в 1938 г.

Зимин Николай Николаевич (1895–1938) — член Комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б), избранный так же, как и Ставский, на XVII съезде ВКП(б) в 1934 г. С августа 1934 г. — заведующий Транспортным отделом ЦК ВКП(б). В марте 1935 г. освобожден от работы в ЦК ВКП(б) и назначен начальником Политуправления НКПС — заместителем Наркома путей сообщения по политической части. Возглавил в конце 1935 г. масштабную чистку на железнодорожном транспорте (РГАНИ. Ф. 3. Оп. 22. Ед. хр. 136. Л. 21–45, 53–103). Расстрелян в 1938 г.

35 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 78.

42 участников присутствует Платонов, который по договору с редакцией литературных изданий на транспорте при газете «Гудок»[36] работал над рассказом «Бессмертие» для упомянутой книги (ко времени этого совещания Платонов, возможно, уже завершил работу над рассказом [30, с. 418–419]).

3 марта 1936 г. Ставский записывает в тетради: «Принял Платонова — завтра на ПК (Партколлегия КПК. — *М.О.*[37]) его вопрос»[38]. Предположительно речь идет о рассмотрении в КПК дела Кариба, к которому был причастен Платонов (см. выше). Состав дела не известен, но вынесенное решение Партколлегии и его последствия были явно благоприятными для обоих участников: 4 апреля 1936 г. Кариб был награжден орденом Трудового Красного Знамени, благосклонность к Платонову была выражена публично сразу же — см. ниже.

4 марта 1936 г., в тот же день, когда должно было состояться рассмотрение «вопроса» Платонова в КПК, планировалось открытие широкого общемосковского собрания писателей, посвященного обсуждению статей в «Правде», и выступление на нем Ставского. Накануне он готовился к ответственному докладу. Сохранилось несколько свидетельств его подготовки к вступительному слову: 1) рукописные наброски с вставками — вырезками из газеты «Правда»[39]; 2) заседание партгруппы СП под председательством А. Щербакова в первых числах марта, на котором Ставский признает, что не справится с этой задачей, и просит снять с него эту обязанность, предлагает переложить выступление на А. Щербакова, заявляя неожиданно о некоей своей занятости вне Союза (в эти дни Ставский принимал участие в Третьем пленуме КПК[40])[41]. Тут же Щербаковым принимается решение: вступительное слово оставить за Ставским, однако распределить доклад между

36 Издательский договор от 4 декабря 1935 г. (РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 12).

37 Аббревиатура «ПК» использовалась Ставским для обозначения Партколлегии КПК (см., например: РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 60–62).

38 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 2 об.

39 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 46.

40 В ходе заседания партгруппы ССП Ставский оговаривается: «Я не возражаю против 10 числа, но должен заявить, что я с завтрашнего дня и до 12 выключаюсь из всей работы Союза, я не знаю нужно ли доводить до вашего сведения о причинах этого. Поэтому я просто физически не в состоянии заняться этим делом...» (РГАСПИ. Ф. 88. Оп. 1. Ед. хр. 457. Л. 30). В эти дни проходил Третий пленум КПК, важнейшие его тезисы отразились в записных книжках Ставского (запись от 7 марта 1936 г.) (РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 5 об.).

41 РГАСПИ. Ф. 88. Оп. 1. Ед. хр. 457.

разными людьми, перенести дискуссию с 4 на 10 марта[42]; Щербаковым формулируются главные тезисы для выступающих; 3) записи в тетради, сделанные Ставским с 4 по 8 марта 1936 г., включающие тезисы и вопросы к выступлению[43]; среди этих записей, **5 марта 1936 г.**, зафиксированы фамилии участников проекта «Люди железнодорожной державы»: «Шкловский — Рыкачев = / — Георгий Никифоров = / = Гехт!»[44]. Можно предположить, что в этот день прошла встреча, о которой Ставский рассказал 10 марта 1936 г. (см. ниже).

10 марта 1936 г. состоялось выступление Ставского на собрании советских писателей, посвященном вопросам формализма и обсуждению статьей в «Правде». Дискуссии в СП шли в напряженнейшей атмосфере, политическое давление ощущали, кажется, все участники встреч[45]. Общий посыл Ставского, поддержанный сразу же редакцией «Правды», был связан с резкой критикой писателей, обещанием «по-настоящему» взяться за «писательское хозяйство» [32]. Ставский развивал тезисы об отставании и плохой работе, подтверждал их конкретными примерами «пошлости», «приспособленчества», «чуждых влияний» в литературе и попустительства критики. Платонова в «черном» списке оглашенных не было. Его имя прозвучало в противоположном контексте: «Нередко люди, приглашаемые в коллектив, смотрят на эту работу как на какую-то поденщину. Но за это дело, за коллективную работу надо крепко браться, товарищи. Есть новая редакция “Люди железнодорожной державы”. У нас было опасение, как бы тут не получилась “кормушка”, тем более что и товарищи из редакции опасались этого. Мы собрали в правлении Союза группу товарищей, которая работает в этой редакции. Пришло человек 30 писателей. И вместо общих разговоров по предложению тов. Славина прочитали рассказ Андрея Платонова о Цейтлине — начальнике станции “Красный Лиман”. Рассказ талантлив, написан по материалам жизни. Автор был на станции “Красный Лиман”, изучал действительность. В рассказе есть потрясающее место: разговор т. Цейтлина

42 Сам Щербаков с 10 марта ушел в отпуск, попросив переложить обязанности первого секретаря ССП на В. Ставского (Протокол секретариата ЦК ВКП(б) от 10.03.1936 г. // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 114. Ед. хр. 605. Л. 17).

43 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 63. Л. 3 об.–5.

44 Там же. Л. 5.

45 О связи этой кампании с политическими и общегосударственными изменениями в жизни СССР, а также о роли Сталина в ней — см.: [7].

с наркомом. В пять часов утра нарком вызывает начальника станции к телефону. Тов. Цейтлин подходит. Нарком спрашивает, почему Цейтлин не спит, ведь сейчас пять часов утра. Тов. Цейтлин отвечает, что ведь пять часов утра и в Москве. Дальше идет разговор, исполненный пафоса нашего строительства, исполненный пафоса нашей "железнодорожной державы". Рассказ не свободен от недостатков. Над ним надо крепко поработать. Есть что-то ущемленное в Цейтлине, который получился своеобразным страдателем за коммунистическую правду. Но, я думаю, тов. Платонов учтет недостатки рассказа и доработает его. Слушая рассказ, мы чувствовали, что человек понял материал, хочет работать. Это не поденщина, а настоящая работа. И наше рабочее отношение к этому делу выразилось в живом обсуждении рассказа. Практические результаты были такие: два писателя заявили, что они свои вещи, уже сданные издательству, берут обратно (Никифоров: Я взял обратно свой рассказ потому, что мне перед Платоновым стало стыдно)»[46].

На фоне весьма краткого перечисления достижений и положительных примеров работы других писателей[47] оценка, данная Платонову, заметно выделялась; даже книге Л. Соболева, на защиту которого Ставский встал по прямому указанию Сталина [9, т. 1, с. 445–446], уделялось в речи Ставского едва ли не меньше внимания [9, т. 1, с. 468–469]. Выделялась похвала Платонова не только детальностью, но и неожиданностью: автор повести «Впрок» и рассказа «Такыр» вдруг получает поддержку с главной писательской трибуны СССР; его имя впервые звучит в контексте лучших достижений советской литературы. Впервые состоялось официальное признание его таланта. Безусловно, важны и нюансы. Ставский перечислил недостатки талантливого рассказа (ущемленность героя, «страдателя» за коммунизм[48]), которые позже,

46 Цит. по: [9, т. 1, с. 465]; публикаторами, к сожалению, была допущена ошибка — напечатано «Сталин» вместо «Славин» (в исходной стенограмме (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 18. Ед. хр. 27) машинистка опечаталась: «Ставина», а в газетной публикации 1936 г. опечатка была исправлена: [20])).

47 Ставский выделил в своей речи не только награжденных героев-стахановцев, но и писателей М. Шолохова, А. Фадеева, Л. Леонова, М. Пришвина и др. [9, т. 1, с. 466].

48 Можно предположить, что Ставский позаимствовал эти оценки у В. Шкловского, в высказываниях которого о Платонове уже с 1935 г. (см.: [11]) звучат неизменно утверждения о таланте писателя, но при этом последовательно развивается мысль о его «неправильности», ущемленности, трагичности, жалостности к миру и подобных устойчивых черт платоновского мироощущения.

в выступлениях В. Шкловского, А. Гурвича, В. Ермилова и др., станут главным оружием против Платонова (см. ниже). Рассказ «Бессмертие» был представлен Ставским в контекстах коллективного творчества, социалистической эстетики — включенности в грандиозную созидательную деятельность страны (отражение в рассказе «пафоса нашего строительства»); в контексте идеи перевоспитания писателя (Платонов «понял материал, хочет работать»), в качестве положительного примера работы Союза писателей («рабочее отношение», выразившееся в «живом обсуждении» рассказа). Все эти сопоположения, кажется, мало сочетаются с реальностью, с трудом подтверждаются смежными контекстами. Так, отмеченная Ставским удача Платонова — «разговор, исполненный пафосом нашего строительства, исполненный пафосом нашей “железнодорожной державы”» — скорее говорит о характерных для того времени речевых клише, чем о содержании соответствующего эпизода. Курьезно звучат тезисы том, что Платонов (выходец из семьи железнодорожника) съездил на железнодорожную станцию и «понял материал». Наконец, Ставский, представив обсуждение рассказа «Бессмертие» как повседневную коллективную работу Союза, умолчал о связи между решением «вопроса» Платонова 4 марта в КПК (Ставский никогда не афишировал свою деятельность в КПК) и вынесением 5 марта на заседание Правления СП СССР обсуждение платоновского «железнодорожного» рассказа.

Все это, однако, не умаляет огромной роли выступления Ставского в творческой биографии писателя. Упоминаемость имени Платонова в печати и выступлениях возросла с этого дня многократно. Его приглашают к сотрудничеству издательства и кинофабрики; появляются новые публикации (ниже упоминаются лишь те, которые напрямую связаны с высказываниями Ставского и рассказом «Бессмертие»).

10 марта, на том же собрании, Шкловский (как редактор сборника «Люди железнодорожной державы») после выступления Ставского сообщил о своей причастности к «талантливому» рассказу Платонова: «Вот в редакцию “Гудка” тов. Платонов принес хороший рассказ. Они обрадовались. Ставский обрадовался. Платонов ходит в “Гудок”, с ним есть, о чем поговорить. <...> Я принимаю участие в коллективных работах. В частности, работаю над “Людьми железнодорожной державы”. Туда я пришел не для того чтобы кормиться. Я умею доставать деньги. Я профессиональный писатель. Я пришел туда, уважая себя и то место, куда я пришел. И я с трудом подни-

мал на эту работу Андрея Платонова и горжусь тем, что он написал такую вещь, как “Красный Лиман”, и хотел бы гордиться созданием такой вещи и тем, что она была бы напечатана рядом с произведением Платонова»[49]. После этого Шкловский еще не раз в 1936 г. хвалил Платонова в докладах, обсуждениях, письмах[50].

4 апреля 1936 г. Платонов заключил договор на издание рассказа «Бессмертие» с издательством «Художественная литература»[51].

8 апреля 1936 г. в Москве состоялось прощание с редактором литературных изданий на транспорте газеты «Гудок» и главным редактором сборника «Люди железнодорожной державы» Виталием Ермиловым. На похоронах присутствовали Ставский (выступавший с прощальным словом) и писатели; скорее всего, среди них был Платонов (его подпись стоит под некрологом [29]).

В апреле 1936 г. Платонова приглашают в возглавляемую Л. Мехлисом редакцию «Двух пятилеток», где до этого отношение к нему было весьма недружелюбным [30, с. 403–405]. На совещании **10 апреля 1936 г.** при обсуждении тома «Родина» под председательством Л. Мехлиса присутствуют Платонов и Ставский. Оба выступают как участники тома. Ставский рассказывал о своей «летописи кубанской станицы», Платонов — о повести «Джан». При этом открывавший совещание ответственный секретарь главной редакции Г. Корабельников отметил, что Платонов уже сдал свое произведение: «Сдана вещь Андрея Платонова, Эрберга, Пасынкова и др. Что можно сказать по поводу этих вещей? Все эти вещи написаны чрезвычайно добросовестно со знанием материала. Почти все товарищи ездили на места, ознакомились с материалом. Вещи сделаны добросовестно, но с точки зрения тех требований, которые мы предъявляем к этим вещам, которые должны быть напечатаны в таких книгах, которые выходят к 20-летию Октябрьской годовщины, эти

49 РГАЛИ. Ф. 2252. Оп. 1. Ед. хр. 300. Л. 1–2, 8.

50 Так, например, 7 апреля 1936 г. Шкловский в письме-отчете А.С. Щербакову писал: «Работу считаю только начатой [о книге “Люди железнодорожной державы”]. Тут была некоторая удача, потому что появилась вещь Платонова» (РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 485. Л. 3). 14 апреля 1936 г. Шкловский в докладе «О формализме» в Ленинградском Доме кино рассказывал: «История с Платоновым. Настоящий железнодорожник. Он написал такого Ц<ейтлина>, что мы ходили несколько дней влюбленные в него» (РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 222. Л. 21).

51 РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 5.

вещи далеко не стоят на высоте»[52]. Сам Платонов в своем выступлении подчеркнул, что повесть не пригодна для печати, требует «радикальной» переработки и он сдаст «другую вещь»[53]. По итогам этого совещания вышла заметка в «Правде», где Платонов (единственный упомянутый из всего коллектива) ставился в пример как образец активной работы: утверждалось, что «Платонов заканчивает повесть на материале Средней Азии» [37]. Примечателен еще один факт: накануне этого совещания, **4 апреля 1936 г.**, Платонов написал письмо в редакцию «Двух пятилеток», которое **9 мая 1936 г.** Л. Мехлис перенаправил лично Л.М. Кагановичу[54].

В **начале апреля** рассказ «Бессмертие» принимается к печати в журнале «Колхозные ребята» (№ 4, сдан в производство 13 апреля 1936 г.; подписан к печати 1 июня 1936 г.). Рассказ вышел в сокращении, под названием «Красный лиман». В апрельском номере журнала «Литературный критик» (подписан к печати **17 апреля 1936 г.**) вышла статья, фактически цитирующая выступление Ставского с похвалой рассказа «Бессмертие» [27]. В «Литературной газете» от **24 апреля 1936 г.** работа Платонова ставилась в пример другим участникам сборника «Люди железнодорожной державы», в частности В. Шкловскому, чей рассказ обсуждался накануне в Союзе писателей [22]. Судя по этой публикации, участники обсуждения, в том числе Платонов, обвинили Шкловского в незнании действительности, непонимании своего героя, искажениях, гипотезах, «лирическом обыгрывании темы там, где ее нужно брать в лоб» (А. Платонов) [22] и др.

9 июля 1936 г. Ставский записал в тетради информацию от В. Белоконь (вероятно, референтка СП): «Платонов написал сценарий “Воодушевление<”> или “Пусть нам завидуют боги” — пр<оизводство> Мосфильм[55] // — Выписали Старчакова[56]»[57]. Речь идет о железнодорожном

52 РГАСПИ. Ф. 386. Оп. 4. Ед. хр. 63. Л. 6.

53 Там же. Л. 67.

54 РГАСПИ. Ф. 81. Оп. 3. Ед. хр. 425. Л. 136–137. Опубл. В. Перхиным: [12, с. 72–74].

55 Запись о Платонове выделена Ставским — жирной вертикальной двухконечной стрелой (слева) (РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 61).

56 Фамилия Старчакова примыкает к записи о Платонове. Эта фамилия неоднократно упоминается в связи с участниками сборника «Люди железнодорожной державы» — вероятно, речь шла о замене Виталия Ермилова; см., например, запись в ходе встречи с Шкловским и Рыкачевым: «Редактор Старчаков? С нами не говорил!» (РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 60 об.)

57 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 61.

сценарии «Воодушевление, или — Пусть нам завидуют боги!», на который у Платонова был ранее заключен договор с Мосфильмом[58].

13 июля 1936 г. в Союзе писателей состоялось обсуждение рассказа Платонова «Среди животных и растений»[59]. Ставский не присутствовал на этом собрании, но, очевидно, знал о нем — по крайней мере, по публикации в «Литературной газете», в которой был передан основной, заданный В. Шкловским, тон обсуждения. Статья осудила платоновское произведение за иронический тон, следование «зощенковским» приемам, «надрывную тоску одиночества», «оторванность от общего течения жизни», подражание «традиционным образам русской литературы» и др. [35].

14 июля 1936 г. на регулярном совещании у Ставского с заведующими секторами СП старший референт СП критик Г. Бровман докладывал о ситуации в «Красной Нови» и в числе положительных оценок журнала отдельно упоминал о сотрудничестве в 1936 г. с Платоновым: «По-моему, “Красная Новь” хорошо работает с Андреем Платоновым»[60]. В конце 1936 г. в «Красной нови» вышел рассказ Платонова «Семен» (1936, № 11). Видимо, были и другие договоренности с редактором журнала Вл. Ермиловым (см. ниже).

28 июля 1936 г. на очередном совещании с завсекторами Ставский упоминает Платонова в качестве образца рабочего писателя: «Как-то перелистывая список писателей, я увидел, что рабочих писателей — и по тематике, и по происхождению — почти нет. Я могу назвать 10–12 фамилий из 2–3 тыс. членов нашего Союза. Такие писатели: Ильенков, Ляшко, Гладков, Андрей Платонов, Бахметьев, Эрлих, Авдеенко»[61].

22 июля 1936 г. Ставский встречался с редактором Л. Ларским, записав в тетради:

«Ларский: “Вечер А. Платонова в ‘Сов. Писателе’. Он читал два рассказа<”> = Стенограмма (?)

“Великий русский писатель”

“Стендаль XX века”»[62].

58 По договору с Мосфильмом (от 7 мая 1936 г.) сценарий должен был быть написан 15 июня 1936 г., но, видимо, работа велась как раз в июле: на полях договора Платонов оставил запись: «Просрочка больше месяца» (РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 19).

59 См. стенограмму обсуждения: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 2. Ед. хр. 162. С изъятиями опубликована в: [1, с. 330–344].

60 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 101. Л. 56.

61 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 101. Л. 63.

62 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 83 об.

О проведении вечера А. Платонова в издательстве «Советский писатель» на сегодняшний день не известно. В тот же день, после встречи с Ларским, Ставский встречался с М. Розенталем (ответственный секретарь «Литературного критика»). Обсуждался состав первого номера «Литкритика» (1936, № 1), текущие проблемы журнала и — рассказы Платонова. Рядом с сделанной выше записью о «двух рассказах», восхитивших Ларского, Ставский оставил помету «Для Литкритика» и в ходе беседы с Розенталем (или сразу после нее) записал:

«Разсказы А. Платонова — “Фро” и “Бессмертие” напечатать в “Литкритике” № 8 <…> Письмо Юзовского — в “Лит. газету”»[63].

Очевидно, именно благодаря Ставскому состоялась громкая публикация упомянутых рассказов в августовском номере «Литературного критика» (1936, № 8). Автор предваряющей публикацию редакционной статьи (ответственный редактор П. Юдин) обрушивался с резкой критикой на редакторов журналов, редакции и издательства, отказывающиеся публиковать рассказы Платонова, и позиционировал их как «прекрасные», талантливые произведения, воплощающие идею истинного пролетарского гуманизма [28]. Номер был сдан в производство **19 июля 1936 г.**, но был задержан (вероятно, в связи с указанной публикацией), подписан в печать **27 августа 1936 г.**, вышел в сентябре[64].

3 августа 1936 г. Платонова пригласили в «кабинет т. В. Ставского», на заседание Правления СП, «принять участие в обсуждении повести Гроссмана “Обыкновенная история”, организуемом главной редакцией “Две пятилетки” совместно с Президиумом Союза Советских писателей». Встреча должна была состояться 9 августа 1936 г.[65]

20 сентября 1936 г. в «Литературной газете» выходит статья, в которой в похвальном контексте упоминается публикация рассказов Платонова «Фро» и «Бессмертие», сделанная «Литературным критиком» в назидание «трусливым редакторам» [36].

63 Там же. Л. 84.

64 2 сентября М. Розенталь жаловался Ставскому на задержку, и тот, видимо, взял этот вопрос под контроль: «Розенталь: 8 № “Литкритика” 15 / VII сдан. И его до сих пор нет!.. В типографию доступа нет!.. Правка — 50 %? = = Проверить =» (РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 155).

65 РГАЛИ. Ф. 2124. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 3.

21 октября 1936 г. Ставский рассылает персональные письма критикам и литературоведам Москвы с просьбой написать ему ответное «личное письмо», в котором предлагал ответить: «…над чем Вы работаете, каковы планы вашей работы на ближайшее время, что мешает Вашей работе, в чем Вы нуждаетесь, какую помощь Вы хотели бы получить от Правления Союза Советских писателей» [9, т. 1, с. 565]. В ответе на вопросы Ставского критик А. Гурвич **22 октября 1936 г.** писал: «Я работаю сейчас над Андреем Платоновым. Очень интересный, своеобразный, несомненно талантливый, но вместе с тем неполноценный писатель. Платонов принадлежит к числу тех немногих настоящих художников, которые пишут кровью своего сердца. Для него литература есть органическая форма его общественного существования. Гуманизм Платонова, однако, при его крайней обостренности оставляет известный неприятный осадок»[66].

27 октября 1936 г. Ставский готовился к проведению на заседании Президиума ССП «творческого отчета» Пильняка. Он записывал тезисы и эмоциональные реплики для будущего выступления. Произведения Платонова в этих записях фигурируют в разных контекстах, притом очерк «Че-Че-О» (вышедший в 1928 г. в «Новом мире» (№ 12) за подписью Пильняка и Платонова) Ставский не ассоциирует с Платоновым: «1. Творчество Пильняка: <…> Очерк ЧеЧеО <…> 4. Волна литературных заказов / — ты взял да не выполнил!.. Заказы. Но не кормушки!.. Водный транспорт! Пишешь 2 работы, а сам туда лезешь / “Люди жел. дор Державы” / Стонов / Платонов / Гехт!.. Сделали!»[67]. На следующий день, **28 октября 1936 г.**, под председательством Ставского состоялся «творческий отчет» Пильняка[68]. Выступивший на собрании с критикой Пильняка Н. Погодин недоумевал по поводу его сотрудничества с Платоновым: «В “Новом мире” был напечатан очерк “ЧЧО”. Я тогда работал в газете и на меня он произвел страшное впечатление. Если бы я, сотрудник “Правды”, прислал такой очерк, меня выгнали бы из редакции. Потом через несколько лет я узнал Платонова. Нужно знать этого Андрея Платонова. Для меня совершенно непонятно содружество этих людей. Андрей Платонов — это не то, что контрреволюционный писатель, это хуже, это какой-то нигилизм. Я знаю последний сценарий

66 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 138. Л. 50.
67 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 190 об.–191.
68 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 75.

Андрея Платонова, созданный им о железнодорожной державе (речь идет об упомянутом выше сценарии «Воодушевление, или — Пусть нам завидуют боги!». — *М.О.*), и это просто не поймешь, что такое, — не то пасквиль, не то насмешка, или же анекдот. Он походя высмеивает, походя издевается, или восхваляет, или философствует. И мне кажется, что это содружество очерняет образ Пильняка, как писателя»[69]. Словно не слыша замечание Погодина, Ставский в заключительном слове упрекает Пильняка в «Че-Че-О» и ставит ему в пример «замечательную» работу Андрея Платонова: «Но есть вопросы, на которые вы в вашем письме не ответили. Очерк “ЧЧО” — вы тоже не ответили на это. И тут критика вам сильно помогла в этом отношении <...>. Кроме людей, которые так же, как и ты, не выполнили заказ — есть другие, которые выполнили и дали такой материал, которым мы будем гордиться. Андрей Платонов написал два замечательных рассказа, журналы не хотели печатать. А “Литературный критик” напечатал. <...> В рассказе Платонова есть просто потрясающие места. Так что дело не в заказе, а в отношении к заказу»[70].

В конце октября 1936 г. Ставский готовится к докладу в ЦК ВКП(б), приуроченному к годовщине революции[71], и составляет к нему обзорную справку «Что мы имеем после Съезда» (речь идет о Первом съезде писателей), в которой не только выборочно перечисляет советские произведения, но и дает им краткие оценки. В разделе, посвященном транспорту, вторым пунктом (после романа А. Карцева «Магистраль») записано: «Рассказы А. Платонова “Бессмертие”, “Фро” — автор долго и по-настоящему изучал материал транспорта. Хорошие рассказы»[72]. **30 октября 1936 г.** несколько экземпляров этой справки Ставский отправляет, с просьбой до 31 октября 1936 г. дать свои замечания, критикам Е. Усиевич (член редколлегии «Литературного критика»), В. Ермилову (редактор «Красной нови»), Г. Бровману и С. Рейзину (заместитель редактора журнала «Знамя»). Критики вернули Ставскому справки с пометами. Е. Усиевич записала: «Дорогой тов. Ставский. С большинством твоих оценок я согласна. Я бы возражала только против такой разбивки по проблемам. Иногда бывает, что вещь написана

69 Там же. Л. 86–88.
70 Там же. Л. 115, 119–120. См. также опубликованную речь Ставского с упоминанием Платонова: [45].
71 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 223–235.
72 РГАЛИ. Ф. 1712–1–68. Л. 37.

на материале скажем транспорта, или Кр. Армии, или строительство нового завода, а тема совсем не в этом. Пример — рассказы Платонова, тема которых совсем не транспорт, а советский гуманизм»[73]. С. Рейзин напротив тезиса о Платонове написал: «Не согласен. Читал разсказ Фро — плохой разсказ»[74]. Справка Бровману сохранила только указание Ставского: «Тов Бровману Г. Ознакомься и дай свои соображения»[75]. Самый развернутый отзыв оставил В. Ермилов: «Я не считаю “Бессмертие” и “Фро” хорошими советскими рассказами. Не согласен с точкой зр. “Лит. Критика” на этот вопрос. У Платонова есть лучшие рассказы (напр. “Третий сын”). И вообще — еще рано выдавать Платонову индульгенции. Подождем появления нового романа (речь идет, вероятно, о «Техническом романе» Платонова. — *М.О.*). С Платоновым я связан тесно и постоянно, ценю его дарование, но думаю, что работа с ним предстоит еще большая и серьезная»[76]. Ставский учел замечания Е. Усиевич и С. Рейзина (что говорит о его доверии к ним — в отличие от В. Ермилова). В итоговом документе, который использовался для доклада в ЦК, рассказ «Фро» был исключен из «хороших рассказов», а рассказ «Бессмертие» получил более лестную характеристику: «Рассказ Андрея Платонова “Бессмертие”. Автор хорошо изучил материал транспорта. Рассказ замечательный»[77]. В завершение обзора Ставский почти процитировал Е. Усиевич — по сути, отождествив позицию СП с позицией «Литературного критика»: «Разбивка по темам весьма условна и схематична. Например, рассказ Андрея Платонова “Бессмертие” стоит в разделе транспортной тематики, потому что он написан на материале транспорта, а с большим основанием можно сказать, что рассказ этот на тему о советском гуманизме»[78].

Эту справку Ставский широко использовал в последующем: делал доклады в ЦК ВКП(б)[79], зачитывал ее на различных мероприятиях; воз-

73 Там же. Л. 34.

74 РГАЛИ. Ф. 1712–1–68. Л. 51.

75 РГАЛИ. Ф. 631–15–135. Л. 56–62.

76 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 44.

77 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 249. Л. 52.

78 Там же. Л. 57.

79 19 ноября 1936 г. Ставский делает запись в ходе встречи с А. Ангаровым: «“Что мы имеем после съезда” / У А.В. Косарева» (РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 208). В конце ноября он встречался с секретарем ЦК ВКП(б) А. Андреевым, где докладывал, «над чем работают наши писатели» (Там же. Л. 209). 21 декабря на совещании критиков рассказывал: «Я был у секретаря ЦК с обзором всех книг, которые имеются у нас после съезда. <…> Секретарь сказал: “Критики нет, такой критики, которая бы доносила достижения нашей

можно, делал рассылку[80]. По его словам, на основе этого перечня планировалось составить производственный план Госиздата (с включением в него, соответственно, Платонова)[81]. Список был воспринят неоднозначно, Ставского критиковали, осуждали отбор, оценки и форму изложения материала[82]. В 1938 г. на основе этой справки Ставскому предъявлялись в ЦК ВКП(б) обвинения в невежественности, покрывательстве врагов народа, раздаче политически вредных оценок и т. п.[83]

13 ноября 1936 г. Ставский записывает разговор с Кулагиным[84], делая рядом помету о вынесении вопросов на заседание Президиума СП 14 ноября:

«С Кулагиным: 1. Зорин ?
2. Замойский !
3. А. Платонов ? —
4. Громов М. — с 24 года»[85].

литературы до широких масс страны"» [9, т. 1, с. 581–582].

80 Копии справки сохранились не только в личном фонде Ставского, но и в фонде Союза писателей (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 249), ЦК ВКП(б) (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Ед. хр. 304. Л. 159), А. Андреева (РГАСПИ. Ф. 73. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 74–71) и др.

81 Об этом Ставский упомянул на «Пушкинском» пленуме (22–26 февраля 1937 г.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 184. Л. 38–53).

82 См, например, выступление В. Ермилова на общемосковском собрании писателей 4 апреля 1937 г., где Ставский зачитал этот список (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 211. Л. 134–135).

83 См., например, выступление Лежнева: «...он хвалил целыми пачками книги врагов, а лучшие в политическом и в художественном отношении книги замалчивал. Вот выдержки из разосланного Ставским циркуляра: <[цитаты из справки "Что мы имеем после съезда"]>. Глубина анализа произведений характеризуется фразой "Крепко написано. Люблю этого писателя". Все в стиле эх-ма... И эта вреднейшая циркулярная писанина должна была заменить поток горьковских писем писателям» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Ед. хр. 302. Л. 96). Секретарь ЦК ВКП(б) А. Андреев направил Сталину экземпляр справки, сопровождая комментарием: «Посылаю Вам образец руководства т. Ставского в Союзе писателей — его циркуляр, где он раздает свои оценки писателям, причем странно, что наиболее лестные отзывы он дает произведениям разоблаченных врагов народа» (РГАСПИ. Ф. 73. Оп. 2. Ед. хр. 15. Л. 71–74, 105); «Тов. Ставский безапелляционно раздавал направо и налево авторам и книгам невежественные политически вредные оценки. Он восхвалял малохудожественные произведения шпионов Колбасьева, Текэ Одулока, Бруно Ясенского, Зазубрина, Ивана Макарова, Петрова-Бирюка» (Из письма зав. отделом печати и издательств ЦК ВКП(б) А. Никитина секретарям ЦК ВКП(б) от 28 февраля 1938 г.: [15, с. 270]) и др.

84 Возможно, Кулагин Михаил Васильевич (1900–1956) — партийный и государственный деятель, работающий в середине 1930-х гг. в Московской области.

85 РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 201 об.

Позже был дописан пятый пункт: «5. Ставск<ий>» и слева напротив фамилий Замойского, Громова и Ставского указаны районы Московской области: Чембарский, Кораблинский, Волоколамский. Вероятно, на заседании Президиума решался вопрос о направлении писателей, в том числе Платонова, в творческую командировку.

16 декабря 1936 г. Ставский выступил с докладом, посвященным чрезвычайному VIII Всесоюзному съезду советов (25 ноября – 5 декабря 1936 г.), на общемосковском собрании членов СП. Он снова упомянул о Платонове в контексте достижений советских писателей и СП и впервые — в контексте проекта «Люди второй пятилетки». При этом Платонов снова был единственным, кто был назван из десятков писателей, работающих для этого многотомника: «Я бы сказал о работе многих товарищей, которые работают в редакции “Люди второй пятилетки”. В том числе Андрей Платонов. Когда открываешь глазам то, что имеется в литературе, когда присматриваешься к работе писателей, то видишь, что есть еще порох в пороховницах. Необходимо сказать, что основные кадры советских писателей — это кадры здоровые, работающие, желающие, чтобы издательства и Союз им больше помогали»[86].

В конце 1936 г. Платонов начинает тесное сотрудничество с «Литературным критиком» (создает статьи «Пушкин — наш товарищ», «Книги о великих инженерах»), а позже и с журналом «Литературное обозрение». Эти начинания, открывшие новый этап в творческой биографии Платонова[87], очевидно, не состоялись бы без официального выдвижения писателя в 1936 г. В. Ставским, его поддержке и влиянию на политику этих редакций[88].

17 февраля 1937 г. состоялось открытие Всесоюзного совещания писателей, работающих над произведениями к XX годовщине Октябрьской революции и Красной Армии (ответственный — Ставский, председательствовал он же). Во вступительном слове Ставский поднимал тему новых литературных кадров, развил ее выступивший вслед за ним С. Рейзин, упо-

86 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 109. Л. 15–16; см. также опубликованную речь с упоминанием Платонова: [23].

87 Подробно см. вступительную статью Н. Корниенко и примечания Е. Антоновой к статьям в: [31, т. 6, кн. 3, с. 541–605, 607–616, 622–627].

88 Активные рабочие отношения с редколлегиями критических журналов отражены, в частности, в повседневных записях Ставского, см.: РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 109. Л. 155, 156 об., 158, 168 и др.

миная Платонова: «Мне кажется, что наша литература в какой-то части подходит сейчас к своему историческому концу. <…> Кончается петербургский эстетский период. Кончается период нэповский. Инерция еще сохранялась у ряда индивидуумов, но она иссякает. Рождается что-то новое. Что — мы не всегда умеем разглядеть. Идут в литературе процессы, которые распознаются не сразу. Но со старой “интеллигентской” темой, с ее традициями, с само-мучительствами, определениями интеллигентского “я”, “тайн духа” и пр. — с этим история кончает. Встает вопрос о ряде глубоких, серьезных литературных переоценок. Об этом думают, но об этом говорят туго. Надо менять привычные формулы, штампы, “обоймы”. Наша критика боится этого. Боится смело говорить о новых людях, боится давать прогнозы, боится утверждать новых писателей. У части критики — обдуманная критика молчания. Годами проходят мимо упорных, значительных работ. Пора понять, что само время дает сейчас движение новых кадров. Эти кадры выступают с полноценными новыми произведениями. Я имею в виду — Н. Вирта, Ю. Яновского, В. Гусева, К. Паустовского, Л. Рубинштейна, Ю. Германа, Вас. Гроссмана, В. Саянова, С. Абрамовича-Блека, А. Платонова, А. Гидаша, Г. Фиша, Е. Габриловича, З. Хацревина, Н. Заболоцкого, Б. Лапина, К. Левина, А. Макаренко, К. Финка, И. Прута, С. Вашенцева, А. Ржешевского, Л. Рахманова, И. Зельцера, А. Каплера, К. Гарнича, А. Адалис <…> и др. Это писатели работающие: “старики”, и критика о них пеклась мало, порой бывало… они по 5–7–9, а то и все десять лет учились, копили силы, пробовали их… <…> Это новое поколение, новый призыв писателей»[89].

Через несколько дней открывался IV («Пушкинский») пленум ССП (22–26 февраля 1936 г.). В ходе докладов снова говорилось о Платонове. Сначала Ставский в сообщении **25 февраля 1937 г.** рассказывает — видимо, подробно — о «Бессмертии» (в стенограмме лист с упоминанием утрачен[90], но отсылка к нему содержится там же («О Платонове говорилось»[91]) и в статье Ставского «После Пленума ССП», составленной по этой стенограмме (вышла в апрельском номере журнала «Знамя» — см. ниже)). Затем о Платонове упоминалось на вечернем заседании **25 февраля** в выступлении

89 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 16. Ед. хр. 67. Л. 44–45.

90 Утрачен еще до архивной нумерации и восстанавливается по тексту между листами 30 и 31: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 184.

91 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 184. Л. 50.

В. Ермилова, который рассказал о планах «Красной нови» «выпустить роман Андрея Платонова»[92] (речь идет о «Техническом романе»). А **26 февраля** Ставский раскрыл перед аудиторией замысел романа «Путешествие из Ленинграда в Москву»: «А сколько захватывающих тем перед нами. Возьмите, например, произведения наших русских классиков: “Путешествие из Петербурга в Москву” Радищева. Журнал “Литературный критик” послал Платонова Андрея, купив ему лошадь, сани и сбрую в путешествие из Ленинграда в Москву по той дороге, которой ехал Радищев. В результате будет интересное произведение, это бесспорно»[93]. В это время Платонов действительно уже третий день был в пути — из Ленинграда в Москву[94].

10 марта 1937 г. «Литературная газета» публикует статью, автор которой попытался описать путь эволюции Платонова — от «мрачного» и «душного» мира до «выхода в свет, в счастье, в настоящую жизнь», — остановившись подробно на «оптимистичном» рассказе «Бессмертие» [24]. В рассуждениях автора прорвалось на свет мнение других «устных критиков», которые не верят в исправление Платонова и его отказа от мрачного взгляда на мир [24].

19 марта 1937 г. на общем собрании писателей Ленинграда Ставский снова оповестил о готовящемся романе Платонова: «Вот какие темы у нас еще есть, классические темы, темы наших русских классиков. Они же, ей богу, одни из самых злободневных тем. Путешествие Радищева. Вы знаете, что мы делаем? Мы сговорились с “Литературным критиком” и послали Платонова Андрея, купили ему лошадь, купили сани, сбрую и послали его из Ленинграда в Москву по этой дороге. Он уже совершил путешествие и уже пишет»[95]. Позже эта стенограмма была выправлена для публикации самим Ставским, который завуалировал свое участие в замысле: вместо «мы сговорились с Литературным критиком» была вписана фраза «Литературный критик послал»; весь пассаж был дополнен уверенностью в успехе: «В результате будет интересное произведение. Это бесспорно»[96].

В марте в «Литературном критике» (подписан к печати **13 марта 1937 г.**) вышла статья В. Александрова, в которой творчество Платонова

92 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 185. Л. 20.

93 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 187. Л. 153–154.

94 О ходе этой поездки и истории незавершенного романа см.: [30, с. 427–435].

95 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 240. Л. 116.

96 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 240. Л. 162.

(рассказы «Бессмертие», «Семен») было выдвинуто в качестве образца художественного метода — в противопоставление замкнутой внутри «частной жизни» позиции Пастернака [18].

23 апреля 1937 г. на общемосковском собрании писателей, посвященном пятилетию ликвидации РАПП, присутствовали Ставский и Платонов. В архивах обнаружены свидетельства об упоминании Платонова лишь в выступлении В. Шкловского на этом собрании: «Вот возьмем с А. Платоновым. Я скажу, что я его считаю великим писателем (Аплодисменты). Но надо сказать, что Платонов мало изменился, а он человек большого сердца и его надо не гладить по голове, а о нем надо написать развернутую статью, потому что мы не нуждаемся, чтобы о нас молчали. Нам всем нужна дружба, а не жалость. Журнал должен быть домом <писателю>, а не его убежищем» (гранки неопубликованной статьи А. Каневского «Из речи тов. Шкловского» для «Литературной газеты»)[97].

В апреле в журнале «Знамя» (подписан к печати **26 апреля 1937 г**.) вышла статья Ставского «После пленума ССП» с выдержками из его выступления на «Пушкинском» пленуме (25 февраля 1937 г.; см. выше): «Мы помогли Андрею Платонову тем, что обсудили его рассказ на заседании правления союза, причем автора на чтении не было. Без него читали и обсуждали. Наши литературно-художественные журналы отказались печатать этот рассказ, и тогда он был напечатан в журнале “Литературный критик”. Я привожу эти факты для того, чтобы доказать, что работать можно» [43, с. 276].

С апреля 1937 г. имя Платонова, видимо, исчезает из публичных выступлений Ставского. На общемосковском собрании писателей, прошедшем 2–5 апреля, Платонов, судя по стенограмме, уже не упоминался[98]. Его место в речах Ставского с этого времени уверенно занимает новый подзащитный секретаря СП — писатель И.А. Новиков, который обновил тему «живой»

97 РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 211. Л. 20–21. В. Шкловский и ранее призывал к публичной критике Платонова — см., например: «Мне не понравилось, что Ермилов не говорил о “Такыре”. Когда Щербаков читал мне отрывки и говорил, что плохо — я не верил, это хорошо. Может быть неправильно, но хорошо. Нет впечатления, что редактору дорог данный писатель, что редактор старается, чтобы писатель писал хорошо. Платонов один из лучших писателей нашего времени, нужно было собраться и говорить об этой книге Платонова, а у нас люди разговаривают кулуарно и ждут, когда писателя амнистируют и можно будет с ним разговаривать» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 13. Л. 25).

98 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 207–214.

помощи Союза и защиты писателей от критиков[99]. Новое покровительство так же, как и в случае с Платоновым, длилось более года, с октября 1936 до конца 1937 г., и отличалось лишь большей штампованностью. Скорей всего, имела место директива о защите Новикова из аппарата ЦК ВКП(б)[100].

Внезапный отказ от упоминаний Платонова в речах Ставского совпал по времени с ревизией работы редакции «Двух пятилеток». 13 апреля 1937 г. на производственном совещании в помещении «Правды» было объявлено о провале работы — и редакцией, и писателями; при перечислении участников многотомника Платонов упомянут не был[101]. В 1937 г. платоновская «повесть на среднеазиатском материале» перешла из раздела «сданных» произведений в раздел «Ожидающиеся рукописи»[102], а, видимо, позже в «Отклоненные вещи» с характеристикой: «Платонов — вещь не удалась, с большими идейными ошибками»[103]. Возможно, в ходе этой ревизии и произошло некое прозрение: после «Бессмертия» Платонов не написал художественного произведения, с идеологической точки зрения хоть сколько-нибудь оправдывающего оказанную ему поддержку политического руководства страны.

Осенью 1937 г. Ставский находился под угрозой снятия с руководства СП [9, т. 1, с. 732–738, 740]. Нарастающее противостояние Ставского с критиками перешло в жесткую борьбу с редакциями двух журналов: «Литературное обозрение» и «Литературный критик». 2 ноября 1937 г., реагируя на разбор заявления П. Рожкова [15, с. 234–237], Ставский писал Л. Мехлису (в развернутом доносе против «обособленной» критики и персонально П. Рожкова, П. Юдина, М. Розенталя, В. Ермилова, К. Зелинского, Е. Усиевич): «За спиной “Литкритика” и его редакторов до сих пор надежно прячется с ее ошибками Елена Усиевич (злые языки говорят, что она, Елена Усие-

99 См. выступления Ставского 19 ноября 1936 г. (стенограмма «Пушкинского» совещания: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 132), 25 февраля 1937 г. (стенограмма «Пушкинского» пленума: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 184. Л. 30), 19 марта 1937 г. (стенограмма общего собрания писателей Ленинграда: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 240. Л. 122), 5 апреля 1937 г. (стенограмма общемосковского собрания писателей: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 207. Л. 43) и т. д.

100 В работах о Новикове нередко встречается информация о личном участии Сталина в судьбе его романа о Пушкине, но ссылки на документ, подтверждающий этот факт, в новиковедческих исследованиях мы не нашли.

101 РГАЛИ. Ф. 1521. Оп. 3. Ед. хр. 12.

102 РГАЛИ. Ф. 1521. Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 10.

103 РГАЛИ. Ф. 1521. Оп. 3. Ед. хр. 14. Л. 85.

вич, в свое время выдвигавшая в литературу террориста Васильева, просто является хозяйкой в одном из критических журналов — в “Литобозрении”). Оба журнала замкнулись в пределах своей группы критиков — с сильными элементами групповщины. Оба журнала на деле почти не помогают, а иногда... мешают Союзу Советских писателей в его борьбе за чистоту критических рядов» [15, с. 237–242]. Ставский предлагал «освободить тт. Юдина и Розенталя от работы в “Литкритике”» и «считать журналы “Литературная критика” и “Литературное обозрение” органами Союза советских писателей» [15, с. 242].

В поднявшейся в это же самое время волне нападок на Платонова со стороны критиков, видевших в его произведениях неизбывные трагизм, жертвенничество, мученичество и пр. [21; 26; и др.], также были слышны обвинения в адрес «Литературного критика». В. Ермилов, поддерживая сделанные А. Гурвичем выводы, задавался на страницах «Литературной газеты» вопросом об уместности Платонова в советском обществе: «Полнота, тщательность, объективность критического анализа вполне оправдывают вопрос, который Гурвич ставит перед Платоновым: “Понимает ли <он>, каким общественным группам в условиях сегодняшнего соотношения классовых сил нужны апология нищеты и идеи великомученичества?”» [25].

К концу 1937 г. руководство Союза писателей, до этого неизменно поддерживающее, в лице Ставского, и инициативно продвигающее Платонова, также поддержало критику писателя и выдвинуло обвинение журналу «Литературный критик» (в том числе со страниц официальных печатных органов СП) в публикации «антинародных» рассказов «Бессмертие» и «Фро» [44, с. 260].

К 1938 г. со стороны критиков и писателей уже накопилось огромное количество претензий к самому Ставскому, которого обвиняли в авторитарности, развале творческой атмосферы, выхолащивании общественной деятельности, возрождении групповщины и т. д. В числе прочего говорили о неумелом регулировании критики, выдаче критикам «талонов на ругань», создании «табеля о рангах», положения, «в котором нельзя критиковать»[104], и др. Весной 1938 г. в потоке обвинений Ставскому неизменно предъявляли претензии по поводу «захваливаемых» им писателей, отбора

104 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 211. Л. 62.

и критериев оценок художественных произведений; указывали на неразборчивость, поверхностность его суждений, непонимание им стилевых особенностей писателей, невнимание к их творчеству в целом; констатировалось, что Ставский не оказывал реальной помощи и не давал «реальных путей исправления ошибок»[105].

Удивительно, но на фоне большого количества претензий по поводу подопечных Ставского похвалу Платонова никто не поставил ему в вину. По крайней мере в материалах «дела» Ставского только одно упоминание имени писателя — обвинение в том, что Ставский так и не смог «перевоспитать» Платонова: «Поразительно в Союзе писателей и в издательствах неумение воспитывать людей, превращать их в носителей подлинно социалистической культуры. Посмею поднять голос хотя бы о писателе, считающемся одиозным, — об Андрее Платонове. Это — один из талантливейших и культурнейших наших прозаиков, известный больше за границей, чем у нас, но человек, который много ошибался, а ко многому просто не знает, как подойти. Он, кажется, не принадлежит к числу людей, не поддающихся перевоспитанию, — а по своему таланту входит в наш золотой фонд. Что сделано было для выпрямления этого человека? Союз писателей предпочитал "перековывать" отъявленных мерзавцев и черносотенцев — Палов Васильевых, Клычковых... Кого надо было жестоко бить, тех обхаживали, а тех, кого надо было и стоило "переработать" — били оскорблениями, клеветой и били рублем»[106].

Кажется, Ставский подготовил плодороднейшую почву для крупнейшей со времен «Впрок» критической волны нападок на Платонова, новых перипетий в его биографии и состоявшегося уже при А. Фадееве удара по «Литературному критику»[107]. Благодаря его действиям стала возможной ситуация, в которой Платонов, объявлявшийся официально, с трибун СП СССР в 1936 – начале 1937 г. представителем лучших, «здоровых» литературных кадров страны и выразителем советской гуманистической идеологии, спустя менее чем год был признан не отвечающим интересам советского народа.

105 См.: [9, т. 1, с. 734, 735; 15, с. 270; и др.].

106 Письмо А. Адалис на имя А. Андреева от 29 марта 1938 г. // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 120. Ед. хр. 303. Л. 123.

107 Подробно об этом см.: [3, с. 817–823; 31, т. 6, кн. 3, с. 567–601].

В конце 1930-х – начале 1940-х гг. Платонов еще, видимо, не раз попадет в поле зрения Ставского — и как читателя, и как редактора[108], и как рецензента[109], но большой роли в биографии писателя эти события уже не играли.

Список литературы

Исследования

1 Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. 496 с.

2 Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. М.: МФД: Материк, 2005. 752 с.

3 *Галушкин А.* Андрей Платонов — И.В. Сталин — «Литературный критик» // «Страна философов» Андрея Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 2000. Вып. 4. С. 815–826.

4 *Зуева Н.* Храбрейший из храбрых // Москва: Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU. URL: https://portalus.ru/modules/warcraft/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1414579991&archive=&start_from=&ucat=& (дата обращения: 12.01.2023).

5 *Лотышев И.П.* [Ставский Владимир Петрович] // *Лотышев И.П.* Летописцы Кубани: о журналистах, оставивших добрый след в истории кубанской прессы. Краснодар: Ультрапресс, 2008. С. 20–24.

6 *Максименков Л.* Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932–1946). Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и другие. Окончание. // Вопросы литературы. 2003. № 5. С. 241–297.

7 *Максименков Л.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция, 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. 317 с.

8 *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов и литературная Москва. СПб.: Нестор-История, 2018. 590 с.

9 Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. М.: РОССПЭН, 2010–2015.

10 *Никонорова Т.Н.* Документы комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) (1934–1952 гг.) как источник изучения экономической преступности в среде партийной номенклатуры: дисс. ... канд. истор. наук. М., 2018. 224 с.

11 *Перхин В.В.* Андрей Платонов весной 1935 года (по поводу письма В.Б. Шкловского к писателю) // Stephanos. 2014. № 4. С. 205–212.

108 См. письмо Платонова редактору журнала «Новый мир» В. Ставскому от 13 декабря 1939 г. [30, с. 483].

109 См. отзыв В. Ставского о военном рассказе Платонова «Дед-солдат» от 23 августа 1941 г.: РГАЛИ. Ф. 1712. Оп. 1. Ед. хр. 705. Л. 1.

12 *Перхин В.В.* Андрей Платонов и Лазарь Каганович. История неосуществленного замысла // Вопросы литературы. 2016. № 4. С. 63–94.
13 *Радзиховский Л.* Писатель. Воин. Большевик. Стукач: Владимир Ставский как администратор советской литературы // Российская газета. 2022. 15 ноября. URL: https://rg.ru/2022/11/15/pisatel-voin-bolshevik-stukach.html (дата обращения: 26.11.2022).
14 *Радзиховский Л.* Погром сверху: назначен – снят – расстрелян: тернистый путь кураторов советской литературы // Российская газета. 2022. 08 ноября. URL: https://rg.ru/2022/11/08/pogrom-sverhu.html (дата обращения: 26.11.2022).
15 «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938 гг. Документы. М.: РОССПЭН, 1997. 319 с.
16 *Шенталинский В.* Улица Мандельштама // Огонек. 1991. № 1. С. 17–21.
17 *Шошин В.А.* Писатели-корреспонденты на фронтах ВОВ. СПб.: ИРЛИ РАН, 2006. 609 с.

Источники

18 *Александров В.* Частная жизнь // Литературный критик. 1937. № 3. С. 55–81.
19 *Аросева О.* Прожившая дважды. М.: Астрель, 2012. 381 с.
20 Вступительное слово тов. Ставского на общемосковском собрании писателей // Литературная газета. 1936. 15 марта. С. 3.
21 *Гурвич А.* Андрей Платонов // Красная Новь. 1937. № 10. С. 193–233.
22 *Дельман.* «Люди железнодорожной державы» // Литературная газета. 1936. 24 апреля. С. 5.
23 Доклад В.П. Ставского о Чрезвычайном VIII Всесоюзном Съезде Советов // Литературная газета. 1936. 20 декабря. С. 1.
24 *Дроздов А.* Выход в счастье // Литературная газета. 1937. 10 марта. С. 5.
25 *Ермилов В.* Заметки о нашей критике // Литературная газета. 1938. 20 сентября. С. 3.
26 *Илюшин Б.* Порочная философия // Комсомольская правда. 1937. 17 октября. С. 4.
27 К итогам дискуссии // Литературный критик. 1936. № 5. С. 3–14.
28 О хороших рассказах и редакторской рутине // Литературный критик. 1936. № 8. С. 106–113.
29 Памяти Виталия Ермилова // Гудок. 1936. 9 апреля. С. 4.
31 *Платонов А.* «…я прожил жизнь»: Письма. [1920–1950 гг.]. 2-е изд., испр. и доп. М.: АСТ, 2019. 717 с.
32 *Платонов А.П.* Сочинения. М.: ИМЛИ РАН, 2004–2023.
33 Побольше конкретной самокритики! С общемосковского собрания советских писателей // Правда. 1936. 11 марта. С. 4.
34 Речь тов. А.С. Щербакова // Литературная газета. 1935. 10 марта. С. 3.
35 Решения III пленума Комиссии Партконтроля при ЦК ВКП(б) // Партийное строительство. 1936. № 7. С. 42–49.

36 *Рощин Я.* Люди железнодорожной державы // Литературная газета. 1936. 15 июля. С. 6.
37 *Рощин Я.* Политические задачи критики: На собрании в редакции «Литературного критика» // Литературная газета. 1936. 20 сентября. С. 4.
38 Совещание писателей — авторов тома «Родина» // Правда. 1936. 12 апреля. С. 4.
39 *Солодарь Ц.* И вечный бой… [Дневник писателя] // Новый мир. 1985. № 2. С. 207–222.
40 *Ставский В.* Апелляции и апеллирующие // Партийное строительство. 1936. № 1. С. 25–28.
41 *Ставский В.* Дело Мокеева // Партийное строительство. 1936. № 8. С. 25–27.
42 *Ставский В.* О пассивных и балласте // Партийное строительство. 1936. № 5. С. 32–36.
43 *Ставский В.* Очищая партийные ряды // Правда. 1935. 25 декабря. С. 2.
44 *Ставский В.* После пленума ССП // Знамя. 1937. № 4. С. 270–280.
45 *Тарасенков Ан.* На поэтическом фронте // Знамя. 1938. № 1. С. 252–267.
46 *Эйдельман Я.* В Президиуме Правления ССП // Литературная газета. 1936. 30 октября. С. 4.

References

1 *Andrei Platonov: Vospominaniia sovremennikov. Materialy k biografii* [*Andrey Platonov: Memories of Contemporaries. Materials to the Biography*]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1994. 496 p. (In Russ.)
2 *Bol'shaia tsenzura: Pisateli i zhurnalisty v Strane Sovetov. 1917–1956* [*Great Censorship: Writers and Journalists in the Country of the Soviets. 1917–1956*]. Moscow, International Foundation “Democracy” Publ., Materik Publ., 2005. 752 p. (In Russ.)
3 Galushkin, A. “Andrei Platonov — I.V. Stalin — ‘Literaturnyi kritik’.” [“Andrey Platonov — I.V. Stalin — ‘Literary Critic’.”] *“Strana filosofov” Andreia Platonova* [*Andrey Platonov's “Country of Philosophers”*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 815–826. (In Russ.)
4 Zueva, N. “Khrabreishii iz khrabrykh” [“The Bravest of the Brave”]. Moscow, Scientific Digital Library PORTALUS.RU. Available at: https://portalus.ru/modules/warcraft/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1414579991&archive=&start_from=&ucat=& (Accessed 12 January 2023). (In Russ.)
5 Lotyshev, I.P. “Stavskii Vladimir Petrovich” [“Stavsky Vladimir Petrovich”]. Lotyshev, I.P. *Letopistsy Kubani: o zhurnalistakh, ostavivshikh dobryi sled v istorii Kubanskoi pressy* [*Chroniclers of Kuban: About Journalists Who Left a Good Mark in the History of the Kuban Press*]. Krasnodar, Ultrapress Publ., 2008, pp. 20–24. (In Russ.)
6 Maksimenkov, L. “Ocherki nomenklaturnoi istorii sovetskoi literatury (1932–1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov i drugie. Okonchanie” [“Essays on the Nomenclature

History of Soviet Literature (1932–1946). Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov and Others. The Ending”]. *Voprosy literatury*, no. 5, 2003, pp. 241–297. (In Russ.)

7 Maksimenkov, L. *Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaia kul’turnaia revoliutsiia, 1936–1938* [*Muddle Instead of Music: Stalin’s Cultural Revolution, 1936–1938*]. Moscow, Iuridicheskaia kniga Publ., 1997. 317 p. (In Russ.)

8 Malygina, N.M. *Andrei Platonov i literaturnaia Moskva* [*Andrey Platonov and Literary Moscow*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2018. 590 p. (In Russ.)

9 *Mezhdu molotom i nakoval’nei. Soiuz sovetskikh pisatelei SSSR. Dokumenty i kommentarii* [*Between the Hammer and the Anvil. Union of Soviet Writers of the USSR. Documents and Comments*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010–2015. (In Russ.)

10 Nikonorova, T.N. *Dokumenty komissii partiinogo kontrolia pri TsK VKP(b) (1934–1952 gg.) kak istochnik izucheniia ekonomicheskoi prestupnosti v srede partiinoi nomenklatury* [*Documents of the Party Control Commission Under the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks (1934–1952) as a Source for Studying Economic Crime Among the Party Nomenclature: PhD Dissertation*]. Moscow, 2018. 224 p. (In Russ.)

11 Perkhin, V.V. “Andrei Platonov vesnoi 1935 goda (po povodu pis’ma V.B. Shklovskogo k pisateliu)” [“Andrey Platonov in the Spring of 1935 (Regarding V.B. Shklovsky’s Letter to the Writer)”]. *Stephanos*, no. 4, 2014, pp. 205–212. (In Russ.)

12 Perkhin, V.V. “Andrei Platonov i Lazar’ Kaganovich. Istoriia neosushchestvlennogo zamysla” [“Andrey Platonov and Lazar Kaganovich. History of an Unfulfilled Plan”]. *Voprosy literatury*, no. 4, 2016, pp. 63–94. (In Russ.)

13 Radzikhovskii, L. “Pisatel’. Voin. Bol’shevik. Stukach: Vladimir Stavskii kak administrator sovetskoi literatury” [“Writer. Warrior. Bolshevik. Squealer: Vladimir Stavsky as Administrator of Soviet Literature”]. *Rossiiskaia gazeta*, 15 November, 2022. URL: https://rg.ru/2022/11/15/pisatel–voin–bolshevik–stukach.html (Accessed 26 November 2022). (In Russ.)

14 Radzikhovskii, L. “Pogrom sverkhu: naznachen – sniat – rasstrelian: ternistyi put’ kuratorov sovetskoi literatury” [“Pogrom from Above: Appointed – Dismissed – Shot: The Thorny Path of Curators of Soviet Literature”]. *Rossiiskaia gazeta*, November 08, 2022. URL: https://rg.ru/2022/11/08/pogrom–sverhu.html (Accessed 26 November 2022). (In Russ.)

15 *“Schast’e literatury.” Gosudarstvo i pisateli. 1925–1938 gg. Dokumenty* [*“The Happiness of Literature.” The State and Writers. 1925–1938. Documents*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 1997. 319 p. (In Russ.)

16 Shentalinskii, V. “Ulitsa Mandel’shtama” [“Mandelshtam Street”]. *Ogonek*, no. 1, 1991, pp. 17–21. (In Russ.)

17 Shoshin, V.A. *Pisateli-korrespondenty na frontakh VOV* [*Writers-Correspondents on the Fronts of the Great Patriotic War*]. St. Petersburg, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences Publ., 2006. 609 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/AGPTDO
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«ДРУГОЙ» НАБОКОВ VS НАБОКОВ-СИРИН: ОБ ОДНОМ СЛУЧАЕ УПОМИНАНИЯ В РОМАНЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА «УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ»

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 13 сентября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 октября 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-342-365

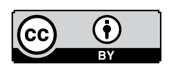
Аннотация: Статья посвящена проблеме реконструкции авторской стратегии в романе «Учитель музыки», связанной с проекциями упомянутых имен как на конкретные события литературной жизни русского зарубежья начала 1930-х гг., так и на личную творческую биографию. Центральным объектом исследования является случай однократного и немотивированного упоминания «музыканта Набокова» в рассказе «Индустриальная подкова» (1931). На основании архивных и других верифицированных источников восстановлена канва истории отношений Ремизова с композитором Н.Д. Набоковым, до сих пор остававшаяся вне поля исследовательского внимания. Эти данные представлены как пресуппозиция рассказа, которая позволяет объяснить не только мотивы упоминания Н.Д. Набокова, но и роль этого упоминания в структуре рассказа. Учитывая комплекс этических и эстетических расхождений Ремизова с кузеном композитора — писателем В.В. Набоковым (В. Сириным), автор статьи раскрывает суть так называемой «взаимной неприязни» в контексте конкретного временного периода (1928–1931). По мнению исследователя, рассказ, и в частности двойственные коннотации, вложенные в имя «Набоков», следует рассматривать в контексте взаимоотношений Ремизова с журналом «Числа». Статья написана во взаимосвязи с другими исследованиями автора, посвященными роману «Учитель музыки».

Ключевые слова: авторская стратегия, дешифровка авторского замысла, литература русского зарубежья, эстетика, этика литературных и межличностных отношений, Н.Д. Набоков, В.В. Набоков, А.М. Ремизов.

Информация об авторе: Елена Рудольфовна Обатнина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199004 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1823-6321

E-mail: lena.eo@mail.ru

Для цитирования: *Обатнина Е.Р.* «Другой» Набоков vs Набоков-Сирин: об одном случае упоминания в романе Алексея Ремизова «Учитель музыки» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 342–365. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-342-365



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

"THE OTHER" NABOKOV VS NABOKOV-SIRIN: CONCERNING ONE OCCASIONAL MENTION IN THE ALEXEY REMISOV'S NOVEL *MUSIC TEACHER*

© 2024. Elena R. Obatnina
Institute of Russian Literature (Pushkin House)
of the Russian Academy of Science, St. Petersburg, Russia
Received: September 13, 2023
Approved after reviewing: October 21, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article is devoted to the problem of reconstruction of the author's strategy in the novel *Music Teacher*, which was connected with projections of the names mentioned in the title onto specific events of the literary life of Russian emigration of the early 1930s and personal creative biography. The central object of the study is the case of the single and unmotivated mention of "musician Nabokov" in the story "Industrial Horseshoe" (1931). The history of Remizov's relationship with the composer N.D. Nabokov had so far remained unstudied. The reconstructed by archival materials event series of these relationships appears as a presupposition of the story "Industrial Horseshoe." This information explains not only the motives of the reference to Nicolai Nabokov but also the role of this reference in the idea and plot of the story. Given the aesthetic and ethical differences between Remizov and the composer's cousin, writer V.V. Nabokov (V. Sirin), the author of the article reveals the essence of the so-called "mutual dislike" of the two writers in the context of a specific period (1928–1931). The author also infuses a new view of the history "hostility" of the representatives of the older and younger generation of Russian foreign literature and describes this literary confrontation as a problem of linguistic self-identification of their younger peers and their choice of literary "teachers."

Keywords: author's strategy, interpretation of author's design, literature of Russian abroad, aesthetics, ethics of literary and interpersonal relations, N.D. Nabokov, V.V. Nabokov, A.M. Remizov.

Information about the author: Elena R. Obatnina, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, 4 Makarova Emb., 199004 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1823-6321

E-mail: lena.eo@mail.ru

For citation: Obatnina, E.R. "'The Other' Nabokov vs Nabokov-Sirin: Concerning One Occasional Mention in the Alexey Remisov's Novel *Music Teacher*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 342–365. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-342-365

Отдельные истории о «похождениях» Александра Александровича Корнетова, впоследствии составившие корпус романа «Учитель музыки», стали появляться в эмигрантской печати начиная с 1930 г. Успехом они пользовались преимущественно в узком кругу литераторов. Эти «профессиональные» читатели безошибочно узнавали автора в главном герое, который в до-эмигрантском прошлом состоялся как учитель музыки. Теперь, в русском Париже, укрытием от реалий эмигрантской жизни ему служил «книжный мысленный мир» — «стихия призраков, звучащих и движущихся» [30, т. 9, с. 128]. Друзья Ремизова с интересом следили за рождением необычной художественной формы автобиографического повествования. Для многих из них не составляло труда распознать в хитросплетениях сюжетных линий и поступках вымышленных персонажей авторские проекции на конкретные события литературно-общественной жизни. Но даже самым внимательным из современников, среди которых было немало литературоведов и критиков, откровенно не нравилась ремизовская манера без всяких видимых причин вносить в повествование имена реальных лиц [20, с. 81]. Постоянно в личной переписке, а то и в печати они напоминали писателю о литературной этике [11, с. 214–216; 13, с. 166–168]. Ремизов легитимировал этот прием как признак личного стиля, так что для читателя, далекого от писательской среды, любые фамилии, встречающиеся в рассказах, становились частью художественного произведения, авторская идея которого сохранялась и без факультативного знания о подтекстах из сферы литературных взаимоотношений. Исследователь наших дней, прочитывая корнетовский цикл как полноценный источник сведений о биографии писателя и литературной эмиграции предвоенного десятилетия, надеется на продуктивность

разгадки ремизовских «ребусов», особенно в тех случаях, когда названные писателем имена принадлежали видным представителям диаспоры.

В начале рассказа Ремизова «Индустриальная подкова» (часть 1. “Zut”), впервые опубликованного в июне 1931 г. в пятой книге журнала «Числа», встречается знакомая многим фамилия. Рассказчик делится с читателем:

> Всем известно, что к Корнетову так прийти, без предупреждения, нельзя: надо условиться. Я написал письмо. И каково мое было удивление, когда через несколько дней мое письмо вернулось ко мне с надписью: «уехал, не оставив адреса». Я глазам не поверил: так внезапно — и куда мог скрыться? — и как это непохоже: не оставить адрес? Музыкант Набоков, меняя квартиры, адресов не оставляет, и письма ищут его по всему Парижу и, нигде не находя, возвращаются, и в таком жалком виде — зачеркнутые, перечеркнутые, с наклейками, как с заплатами, чтобы только показаться и, не распечатываясь, шлепнуться в ордюр в соседство к картофельной кожуре, луковым перьям, ботве, обглоданным костям и спитому чаю, но зато и слава — музыкант! Музыканты люди отвлеченные, а Корнетов — учитель музыки, никакой музыкант, и так сжился с «реальностью» — с «термами» квартирной платы, летним и зимним временем, сезоном винограда, мандаринов, спаржи и ягод, подачей и получением налоговых бюллетеней и сроками уплаты, подъемов Сены, крушением экспрессов, бурей в Ламанше, рекламой нового романа, срок жизни которому оплаченные дни рекламы, выступлениями коммунистов, рижским заговором в Москве, мировым рекордом «пятилетки», советским демпингом, войной неизвестно с кем в Китае, восстаниями в колониях, биржевой паникой в Америке, землетрясениями на Формозе, очередными перелетами через океан, изобретениями истребительных газов и разговорами о всеобщем разоружении, убийствами и самоубийствами и пышными похоронами мексиканского или чикагского бандита, — так восчувствовал эту реальность с улицами, строющимися домами, банками, почтовыми бюро, табачными и нетабачными бистро — да ему просто больно было бы поступить по-набоковски. Ясно, недоразумение [30, т. 9, с. 114–115].

Сюжетом для очередной истории о бытии русского эмигранта в Париже послужил бытовой инцидент, пережитый писателем в мае 1930 г.,

когда в одном из коротких разговоров с консьержкой произошло лингвистическое недоразумение: ей показалось, что жилец произнес в ее адрес просторечное грубое слово (“zut” / «зют»). Все попытки исправить ошибку оказались тщетными. Нетерпимость носительницы французского языка к иностранцу дошла до крайних форм неприкрытой ненависти, так что писателю, несмотря на тяжелое финансовое положение, пришлось экстренно сменить адрес проживания.

Однозначно, роль эпизодического персонажа в рассказе была отведена в то время начинающему композитору и музыкальному критику Николаю Димитриевичу Набокову (1903–1978), кузену В.В. Набокова-Сирина. Подтексты образа «музыкант Набоков» не так давно получили подробную дешифровку [5]. Согласимся с основным тезисом этого исследования о том, что упоминание фамилии, уже бывшей в литературной среде на слуху, не обошлось без «двойной мысли» о восходящей звезде русского литературного зарубежья, который в 1928 г. впервые выступал в печати в роли литературного оппонента Ремизова. В дополнение аргументации, уже введенной в научный оборот, мы предоставим документальные факты, существенные и для истории отношений «музыканта Набокова» с Ремизовым, и для понимания авторской мотивации использования имени в процитированном фрагменте, и для установления его функциональной роли в композиции рассказа. Отчасти мы предпримем иной подход к интерпретации не столько случая “qui pro quo”, сколько литературного жеста Ремизова, подразумевающего двойственные коннотации в конкретных обстоятельствах места и времени.

Основная идея подглавки “Zut” раскрывается в поле смысловых значений языка как средства коммуникации, которые представлены на уровне житейских проблем. В случае с «музыкантом Набоковым» — причиной потерянных связей послужила простая беспечность корреспондента, в случае с Корнетовым — внезапное желание героя, одного из «в рассеяньи сущих» (Р. Гуль), спрятаться от враждебного мира. «Жизненная история» Корнетова, на первый взгляд, обнажившая трудности адаптации русского эмигранта в чужой стране, вскрывает глубины экзистенциального сознания, для которого столкновение с консьержкой усугубило не только чувство бездомности [18, с. 332–333], но, пожалуй, важнее всего, — поставило его перед трагедией потери общечеловеческого языка взаимопонимания.

«Другой» Набоков

Самые достоверные сведения о контактах Н.Д. Набокова с Ремизовым мы узнаем благодаря публикации выдержек из рукописи воспоминаний “Bagázh”, не включенных в первое издание книги на английском языке [37, p. 471][1]. Как выясняется, мемуарист, рассказывая обо всех периодах своей эмигрантской жизни, упоминал встречи с писателем и его женой С.П. Ремизовой-Довгелло в Берлине (1921–1923), а также в последующие годы. Эти контакты спорадически возобновлялись и после отъезда Набокова-музыканта в США.

Свои первые впечатления, относящиеся ко второй половине 1921 г., он описал словами:

> I had discovered in both of them, but especially in him (and quite intuitively, of course), an authentic morsel of a Russia I had not known before [37, p. 47].

Вообще говоря, мы не знаем подтверждений какой-либо неприветливости Ремизовых к младшим соотечественникам, попадавшим в их поле зрения. Ничего удивительного, что на девятнадцатилетие Николаса Набокова в 1922 г. была изготовлена наградная «обезьянья грамота» [37, p. 48], которая, надо надеяться, сохранилась в архиве композитора.

Приведем и другие биографические эпизоды, объединяющие имена Н.Д. Набокова и Ремизова в эмигрантском жизненном пространстве. В Париже оба наших героя оказались в 1923 г. В архиве Ремизова сохранились письма его молодого корреспондента за 1927–1929 гг. На основании эпистолярных документов и печатных источников реконструируется история отношений, составлявшая пресуппозицию рассказа «Индустриальная подкова».

Молодой композитор навещал парижскую квартиру Ремизовых, выбирая себе в компанию профессионально близких ему соотечественников. Так, из одного его письма мы узнаем, что на Пасху 1927 г. он заезжал на авеню Мозар вместе с Артуром Лурье. Памятным событием следующего года стал организованный Набоковым визит к Ремизову С.С. Прокофьева, глубоко почитаемого писателем еще со времени сотрудничества в Петрограде. Парижский дневник композитора, в 1927–1928 гг. работавшего над

1 О разночтениях первой машинописной рукописи с изданием 1975 г. (New York: Atheneum, 1975) см.: [37, p. 400].

спектаклями для труппы С.П. Дягилева, сохранил подробную запись, начинавшуюся словами:

> Второго марта ко мне зашел Набоков, предлагая пойти вместе к Ремизову, о чем он уже говорил мне в прошлый раз. Я с удовольствием отправился и нашел Ремизова таким же уютным чучелом, как всегда, даже более уютным, так как было меньше разговоров о чертовщине и больше о человеческом [27, с. 625].

Для понимания характера отношений Ремизова с музыкантами и лично с Н.Д. Набоковым примечательно завершение записи:

> Перед уходом мне дали книгу для автографов и попросили в ней расписаться.
>
> — Вот еще хочу, чтобы рядом с вашей подписью была и подпись — Стравинского, — сказал Ремизов.
>
> Набоков заметил:
>
> — Ну разумеется, вместе, как Шиллер и Гете! А мне с кем вместе? С Димой Дукельским? [27, с. 625].

Любопытно, что младший из гостей обратил внимание на ремизовский «ранжир» музыкантов. Прокофьев и Стравинский для писателя были прежде всего создателями нового музыкального языка, к которым ни молодого Набокова, ни Владимира (Диму, Дюка) Дукельского он явно не причислял.

Буквально пять дней спустя (7 марта) Ремизов составил очередную «обезьянью грамоту» своему другу, художнику Н.В. Зарецкому, жившему в это время в Берлине. Следуя правилу обезьяньего делопроизводства, под приказом царя Асыки канцелярист внес имена других «служилых людей» обезьяньего царства. Первым в этом списке он поставил имя Н.Д. Набокова, очевидно, как одного из знакомых берлинского кавалера обезьяньего знака [15, с. 250]. События конца 1928 г., когда получила огласку история, связанная с выступлением Зарецкого на собрании берлинского Клуба поэтов против появившейся в печати критики Набокова-Сирина по поводу ремизовской книги «Звезда надзвездная: Stella Maria Maris» (Париж: YMCA

Press, 1928)[2], ничуть не отразилась на сложившихся дружеских связях. «Своим» среди друзей Ремизова, близких к редакции журнала «Числа», Н.Д. Набоков оставался и в 1932 г., что подтверждается «обезьяньей грамотой» Зарецкого, дарованной царем Асыкой [15, с. 144][3].

Вернемся к началу 1928 г. Чуть более недели до встречи с композиторами (23 февраля) наблюдательная С.П. Ремизова-Довгелло в альбоме под названием «Объяснения к Русскому Историческому альбому» оставила запись о повзрослевшем со времени берлинских встреч Н.Д. Набокове: «Композитор, очень грубый и неверный, карьерист»[4] [30, т. 17, с. 254].

По совпадению, в завершение того же дня, 23 февраля, Прокофьев занес в дневник мнение о музыкальном опусе своего парижского приятеля, сочиненном на слова оды М. Ломоносова («Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», 1743):

> Набоков уже раз пять или шесть звонил мне по телефону. Сегодня он явился ко мне играть свою оду, которую он не только играл, но и пел оглушительным голосом. Ода произвела неровное впечатление … [27, с. 622].

Как бы то ни было, но, оценив творческий потенциал начинающего композитора, Прокофьев устроил его знакомство с Дягилевым, и результат превзошел все ожидания: «Ода» вызвала интерес директора прославленной антрепризы [23, с. 183–185]. Так родилась идея одноименного балета, премьера которого состоялась в парижском театре Сары Бернар 6 июня 1928 г.

Ремизову довелось слушать музыку Набокова дважды: впервые — в приватной обстановке кружка богослова Жака Маритена[5], и затем непо-

2 Крайне негативная рецензия была опубликована 14 ноября в берлинской газете «Руль». Подробнее см.: [15, с. 251–260].

3 В расшифровку этого шуточного документа, возникшего в связи образованием дочерней «ложи» Обезьяньей Великой Палаты — Ордена рыцарей Пламенного меча, вкралась опечатка в инициале Набокова: [15, с. 145].

4 Это наблюдение отчасти согласуется с дневниковой записью Прокофьева: «Вечером второй дягилевский спектакль в Opéra <…>. Мы в ложе у Дягилева: еще Ларионов, Набоков. Monteux и много других; сам во фраке, но скоро уходит за кулисы, и я с ним почти не говорю. Зато Набоков подлизывается, говорят, ко всем. Уже продал свою дягилевскую оду, к сожалению, в наше издательство» [27, с. 616].

5 О кружке см.: [37, p. 62–65]. Тема сотрудничества Ремизова с Маритеном представляет собой отдельную тему: [7; 9].

средственно на премьерном показе спектакля. Об этом мы узнаем из очерка «Дягилевские вечера», созданном на следующий год по печальному поводу — в связи с кончиной импресарио. Знаменательно, что, описывая свои театральные впечатления, Ремизов отдал предпочтение звучанию стихотворных строк («Русский язык самый звучный, речь с героическим звоном») в сравнении с музыкальным «текстом», который он охарактеризовал как «гул» [28, с. 98; 30, т. 10, с. 270].

В последующие годы контакты писателя с музыкантом Набоковым оставались достаточно тесными. В 1931 г. издательство "YMCA Press" выпустило в свет ремизовское исследование — книгу «Образ Николая Чудотворца: Алатырь — камень русской веры». В авторских комментариях находим благодарность, адресованную композитору и его жене, урожденной княжне Наталье Алексеевне Шаховской, — за помощь в работе:

> Н.А. и Н.Д. Набоковым за чудесный снимок с витро Шартрского Собора, изд. Ed. Houvet, и другие картинки с изображением Николая-чудотворца, положившие начало моему Никольскому собору [30, т. 6, с. 649].

***

Выстроенная пунктиром событийная канва показывает, что в автобиографическом пространстве создававшегося в 1930–1934 гг. романа «Учитель музыки» музыкант Набоков был фигурой далеко не случайной. Сопоставив микросюжет завязки в «Индустриальной подкове» с хронологией литературной жизни русского Парижа в 1930 г., т. е. в ближайший период, предшествующий написанию рассказа, гипотетически возможно установить тот самый случай, когда музыканта не нашли адресованные ему письма.

27 февраля в зале парижского Географического общества литературная группа «Кочевье» устроила вечер, посвященный творчеству Ремизова, в котором приняли участие молодые авторы, сотрудничавшие как с издававшимся в Праге журналом «Воля России», так и с только что образованным в Париже журналом «Числа». Бронислав Сосинский подготовил доклад[6] и, как было зафиксировано в двух печатных анонсах, размещенных

6 Опубл. с сокращениями в: [35].

в тот же день в газетах «Возрождение и «Последние новости», в прениях наметили выступить главный редактор «Чисел» Н. Оцуп, редактор журнала «Воля России» М. Слоним, М. Цветаева и религиозный философ В. Ильин [36, p. 266]. Ремизов, в квартире которого с 1930 г. стали собираться начинающие парижские писатели и поэты, группировавшиеся вокруг двух упомянутых изданий[7], был не только в курсе предстоящего вечера, но и в двух письмах, отправленных Сосинскому накануне намеченного мероприятия, предложил довольно обширный список возможных участников прений с указанием их почтовых адресов. В первом из них он буквально режиссировал диспут, отмечая, например, что Б.П. Вышеславцев хорошо знает его апокрифы и их гностические источники, Е.А. Зноско-Боровский — драматические произведения. Кроме того, были прописаны рекомендации: «...надо кого-нибудь из таких, кто бы ругал. Это всегда оживляет <...>. Впрочем, все равно найдутся, кто против»[8]. По этой части зарекомендовали себя М.А. Осоргин и А.А. Яблоновский. В следующем письме в числе авторитетных профессионалов, которых имело смысл позвать на литературное собрание, писатель назвал Н.Д. Набокова, вписав адрес его проживания на rue Raffet, 14[9].

Следуя ремизовской логике, Николай Димитриевич как музыкант и музыкальный критик мог бы сказать о симфоническом построении его прозы и интонационных приемах литературного языка, так же, как было им написано в журнале «Числа», например в статье о технике, форме и материале Прокофьева, найденных «творчески» и составляющих индивидуальный стиль композитора [24, с. 222][10]. Кроме того, Ремизов, очевидно, хорошо запомнил печатный дебют Набокова, который состоялся в 1926 г. во втором (и последнем) номере журнала «Благонамеренный». Писатель, принимавший самое близкое участие в составлении редакционного портфеля молодежного издания, выходившего под редакцией Д.А. Шаховского в Брюсселе [16, с. 14–25], едва ли не отметил свежих по интуиции наблюдений из очерка молодого критика, опубликованного под названием «Слово

7 Подробнее см.: [14, с. 229–235].

8 *Ремизов А.М.* Письма Б.Б. Сосинскому // РГАЛИ. Ф. 2505. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 41–41 об. Недатированное письмо, в соответствии с содержанием, написано накануне 27 февраля.

9 Там же. Л. 32.

10 См. также об интонационном принципе стиля Ремизова в рецензии одного из молодых друзей писателя: [22].

и звук», — в частности, его высказываний о категории ритма, равноправно значимой как для языка новой литературы, так и для языка новой музыки [25, с. 140]. Эта мысль соотносилась с ремизовским принципом ритмической организации текста, который применялся им как в собственной прозе, так и в практике чтения чужих произведений.

В свою очередь исполнительный Сосинский не мог не выполнить поручений «учителя» и, разумеется, направил письмо Набокову по указанному адресу. Вот тогда, возможно, и обнаружилось «бесследное» исчезновение музыканта из Парижа[11]. Заметим, что ввиду многолетних отношений такое невнимание молодого человека людьми старшего поколения обычно расценивается как обидный жест безразличия. Пассаж, построенный в начале «Индустриальной подковы», задает тему хрупкости человеческих отношений. В свою очередь употребление имени «Набоков» в этом контексте также представляет собой сообщение, указывающее на конкретные события или явления.

Тень Набокова-Сирина

Параллельно дружбе, завязавшейся с Н.Д. Набоковым еще в 1922 г., литературные взаимоотношения Ремизова с писателем Сириным развивались по самому худшему из сценариев.

До рассказа «Индустриальная подкова» Ремизов ни разу не обозначил родственных отношений молодого человека с его литературным «преследователем». Именно так, на наш взгляд, следует характеризовать тактику Сирина-критика, практикуемую по отношению к каждой новой публикации писателя, выпущенной в 1928–1930 гг.

В столкновении с Зарецким, чуть было не завершившемся дуэлью [2, с. 337], В.В. Набоков, может быть, единственный раз в своей жизни потерпел публичное моральное поражение. Берлинская история имела резонанс за порогом Клуба поэтов. Некоторые члены этого литературного объединения еще на заседании приняли сторону ремизовского защитника [15, с. 258]. Другие, находившиеся под обаянием таланта молодого Сирина, смогли понять тенденциозность его критики, только дистанцировавшись от влияния сильной личности. Так, очевидцы этого скандала (председатель клуба Ми-

11 В архиве Ремизова сохранилась также пасхальная открытка супругов Набоковых за 1929 г., подтверждающая продолжение контактов.

хаил Горлин и его невеста Раиса Блох) после того, как поселились в Париже, стали частыми гостями Ремизовых [17, с. 430–431].

Уверенно чувствуя себя в роли литературного критика, Владимир Набоков все же не был готов к неожиданным обвинениям, приготовленным для него Зарецким, который сопоставил его статью о ремизовской «Звезде Надзвездной» с политически ангажированной анонимной рецензией Ф. Булгарина на седьмую главу «Евгения Онегина» [1, с. 475–479]. Переведя смысл столь сильной историко-литературной аналогии в область политических подоплек, «преследователь» Ремизова нашел повод уйти от полемики, возможно, именно потому, что мотивы идиосинкразии к ремизовскому стилю и индивидуальной лексике, получившей неожиданное определение «суконный язык» [31], во многом были инспирированы политической позицией парижских литературных мэтров.

Намереваясь перебраться в Париж, Набоков был вынужденно прагматичен. В его критических печатных выступлениях отчетливо просматривается понимание литературной ситуации, сложившейся в 1926 г. после фактического образования двух центров влияния на творческую молодежь: первый представляли Гиппиус и Бунин, второй — Ремизов и Цветаева[12]. Ключевую фигуру в этой тактической комбинации молодого Сирина безошибочно назвала С.П. Ремизова-Довгелло, когда отвечала Зарецкому на письмо художника с описанием инцидента в берлинском Клубе поэтов [15, с. 257]. Иван Алексеевич Бунин, не скрывавший политической подоплеки его нападений на творческий стиль Ремизова, допустил и своим авторитетом узаконил тон критических высказываний, выходящий за рамки профессиональной этики. Его пример был подхвачен ближайшими учениками [16, с. 37–40, 42][13].

Сирин поддерживал эмигрантские фобии[14], а его литературный ригоризм, явно не отвечавший искренним убеждениям, был удобной и открытой формой выбора «учителей». Сопоставление двух органически чуждых друг другу Бунина и Ремизова доставляло ему не только эстетическое наслаждение, но и обеспечивало благосклонность его кумира, «прилежным

12 Подробнее об этом см.: [16, с. 9, 37–49].

13 Не менее существенной для Бунина была также идиосинкразия к любому отклонению от пушкинского идеала литературного языка [4], которое стало едва ли не краеугольным камнем ремизовской концепции повествовательного дискурса [3, с. 9–50].

14 См., в частности: [1, с. 221–224].

учеником» которого он себя позиционировал [19, с. 49; 5, с. 344]. По нашему убеждению, тема учеников и учителей составляет один из слоев в подтекстах «Индустриальной подковы» и последующих рассказов корнетовского цикла, опубликованных в 1930–1933 гг. [14, с. 235–238].

Касаясь аспекта мировоззренческих и эстетических отличий литературных «отцов» и литературных «детей», отметим, что Ремизов не был сторонником развязывания «войны» с Набоковым. Тем не менее нетерпимость к индивидуальному стилю и непонимание фольклорной природы художественного языка, продемонстрированные в «сдержанно-разгромной» [2, с. 337] рецензии на «Звезду Надзвездную», обозначили для старшего писателя не столько глубину личных расхождений с его молодым оппонентом, сколько проблему языковой самоидентификации молодого поколения литераторов русского зарубежья[15]. Взаимосвязь частного случая с явлениями литературного процесса косвенно выражена в дарственном инскрипте Зарецкому на памятной книге, в котором прозрачно упомянут Сирин, получивший блестящее кембриджское образование: «...рыцарю и воеводе — книгу для чтения требующую уменья читать по-русски, по-московски, без английского произношения, книгу, которая причинила вам столько хлопот и огорчений» [15, с. 260]. Чуть позднее эту же языковую тенденцию отметил М.А. Осоргин в заметке, касавшейся переводов русской классической и современной прозы на иностранные языки:

> «Старые писатели» в поисках формы много забот отдавали самому русскому языку — меньше манер, в общем удовлетворяясь классической. Ремизов, Бунин — работники языка... Гоголь, Лесков и Ремизов непереводимы, — называю трех писателей оригинальнейшей формы, самых русских. Бунин и Куприн в переводе гаснут. Сирин и Газданов ничего не потеряют; большинство авторов из «Чисел» скорее выиграют <...> [26].

В истории «взаимной неприязни» двух писателей до сих пор исследователи называли всего лишь два печатных выступления Набокова, добавляя к первой рецензии 1928 г. отзыв о препринте книги «Московские любимые легенды» (1929), в котором вновь встречается категорическое

15 Известные фрагменты приватных разговоров Ремизова в связи с В.В. Набоковым и И.А. Буниным на эту тему относятся к послевоенному времени [4; 5, с. 136–137].

неприятие ремизовского стиля и принципов его обработок фольклорных источников [34; 5, с. 133–134]. В целом цикл ремизовских легенд лишь доказывал для молодого критика неоспоримый триумф публикации глав романа «Жизнь Арсеньева» в тридцать седьмой книге «Современных записок» за 1928 г., рядом с которыми все содержание журнала естественным образом меркло. По-прежнему, Сирин открыто пользовался приемом влияния на литературные вкусы, буквально диктуя публике эстетические предпочтения. Ремизовские легенды, которым в рецензии был уделен значительный по объему фрагмент, характеризовались как чтение специфическое — удел «восторгов» его «поклонников». Однако, «обыкновенному же читателю», — утверждал рецензент, — «будет скучновато» [34].

Добавим еще два близких ко времени создания «Индустриальной подковы» прецедента набоковской критики, нацеленной на Ремизова, оказавшиеся вне поля исследовательского внимания. Ход развития литературных взаимоотношений показывает, что старший из писателей в полемику не включался до тех пор, пока дело не коснулось принципиального для него вопроса об адресации творчества. Нам представляется, что мы нашли единственный повод за всю историю пресловутой «взаимной неприязни», который вынудил Ремизова изменить своему правилу не отвечать на критические оценки [30, т. 12, с. 616][16].

На первый взгляд критический обзор Литературного отдела во втором номере «Воли России» за 1929 г., опубликованный Сириным весной, лишь по касательной затрагивал творческую личность писателя, претендовавшего на роль учителя литературной молодежи. Краткая в своей аргументации рецензия начиналась указанием на ремизовских учеников из числа молодых авторов, печатавшихся в журнале. Так, Сосинский был замечен в подражательстве «типографским ухищреньям в стиле Ремизова» [32]. Провокацией же для последующей ремизовской реакции послужило очередное резкое высказывание о статье Цветаевой «Несколько писем Райнер Мария Рильке», в котором, очевидно, возмущение писателя вызвала высокомерная установка на все того же «обыкновенного читателя»:

16 Исключение в дореволюционной практике составлял ответ Ремизова на обвинение в плагиате (1909) [30, т. 2, с. 607–610].

> Статьи я не понял, да и, кажется, понимать ее не нужно: М. Цветаева пишет для себя, а не для читателя, и не нам разбираться в ее темной нелепой прозе [32].

Категорические высказывания Набокова находились в прямой корреляции с упомянутой нами выше историей травли Ремизова и Цветаевой в 1926 г. Характерно для литературного «профиля» писателя, что свою раздраженную реакцию на Сирина, взявшего на себя роль установщика неких критериев оценки художественных произведений согласно уровню восприятия «обыкновенного читателя», он спрятал в укромном месте: в конце «Примечаний» к своей единственной «нехудожественной» книге — исследованию агиографии «Образ Николая Чудотворца. Алатырь русской веры» (1931). Отступив буквально несколько строк от упомянутой нами выше признательности Николаю и Наталье Набоковым за предоставление фотографий с витражей Шартрского собора, Ремизов без каких-либо пояснений сформулировал личное писательское кредо:

> То, что пишется, пишется не для кого и для чего, а только для самого того, что пишется. И если результат работы хоть в какой-то мере приближается к замыслу, задача исполнена. А понятно это или непонятно, к делу не относится, потому что, как нет одного понимания, так нет одной оценки — на всех не угодишь [30, т. 6, с. 649].

Не обнаружены сведения, нашел ли В.В. Набоков это послание, оставленное для читателей из профессионального круга в книге Ремизова, но вскоре оно стало доступно широкой публике благодаря пятому сборнику «Чисел», где в расширенном виде его мнение было размещено (одновременно с рассказом «Индустриальная подкова») в качестве объективации большой дискуссионной проблемы под названием «Для кого писать?» [30, т. 14, с. 247–248]. Так, Ремизов присоединился к антинабоковской фронде, образовавшейся в новом журнале [8, с. 36–58], еще в первом номере (февраль 1930 г.) обозначившем свое отрицательное отношение к творчеству берлинского писателя.

Имена Ремизова и Бунина в контексте нараставшего эстетического конфликта парижской молодежи с Сириным сохраняли латентные значения ли-

тературных ориентиров. Последняя, оставшаяся незамеченной атака Набокова на Ремизова в этом смысле не была исключением. На этот раз Ремизов был воспринят как автор журнала «Воли России». Публикуя в «Руле» «дежурный» обзор, В.В. Набоков в своей манере — блестяще иронично и зло, высказался о летнем номере, в целом утвердившем его во мнении об этом периодическом издании как глубоко провинциальном по духу публикуемой в нем художественной и критической литературы. Не обошел он стороной и напечатанный здесь очерк «Тридцать снов Тургенева. 1818–1883» (1930. № 7/8). Впервые в оценках взыскательного критика прозвучала даже нотка «одобрения», хотя этот случайный сбой не отменил ни показной пренебрежительности оценок, ни пристрастной «нарезки» из фрагментов ремизовского текста:

> Очень, конечно, хорошо, что собраны, так сказать, в одном месте все эти сны из тургеневских произведений, но незачем было их снабжать ремизовскими комментариями, в которых попадаются такие жемчужины слога «раненое сердце легло тенью на весь облик Тургенева» или «вызывающий голос живого пола, неизжитого в жизни, рвущегося из застывшей крови мертвой Клары и действующего без всякого посредника (наговоренной или от сердца одурманенной булки), а своей живой волей в напряженную среду другого пола» [33].

Навряд ли последняя рецензия задела бы Ремизова сильнее, чем три предшествующих критических отзыва, если бы издевки над его стилем снова не соседствовали в ней с апологией литературного слога Бунина. Особенно цинично здесь звучало поучение в адрес молодых поэтов-скитовцев Вяч. Лебедева и Алексея Эйснера [19, с. 67, 195], посмевших в своих отзывах обратить внимание на речевые ошибки в произведениях «живого классика». Рассуждая о критических замечаниях Лебедева, Сирин писал:

> ...мне не совсем понятно, почему он взял на себя непосильную задачу «поправлять» Бунина. У Бунина богатейший язык, и у всех больших поэтов попадаются и темные областные выражения, и непривычные обороты, и просто неловкости. Если только за это хаять стихи Бунина, то это упреки, основанные почти всегда на заблуждении, а если причины лебедевской неприязни к Бунину более глубокие, то незачем придираться к пустякам... [33].

Нельзя было не увидеть в этой отповеди зеркальной ситуации с критикой молодого Сирина, обращенной к Ремизову. На поверку история печатной «вражды» представителей двух поколений литературной эмиграции составляет четыре критических выпада в адрес Ремизова[17]. Однако коль скоро мы стремимся обнаружить более отчетливые проявления истинного отношения Ремизова к писателю В.В. Набокову в художественном дискурсе, то нам следует их искать не в «Индустриальной подкове», а в другом рассказе корнетовского цикла. В подтекстовом слое новой истории из жизни чудаковатого Корнетова, напечатанной в девятой книге «Чисел» (май 1933 г.) под названием «Шиш еловый» [30, т. 9, с. 294–320], писатель собрал воедино все события личной творческой жизни, связанные с этим молодежным коллективом [14, с. 241–245]. До некоторого времени он был немало вдохновлен программным курсом числовцев на создание литературной эстетики вне политических ориентаций и литературного консерватизма, — альтернативном толстому журналу «Современные записки»[18].

Центральный сюжет рассказа «Шиш еловый» построен вокруг анкеты «Для кого писать?», поднимающей профессиональную проблему так называемого «бесполезного» писателя и его художественной и философской прозы, «непонятной» для читателя. По утверждению Корнетова, высшим достижением в литературе с точки зрения среднестатистического читателя следует считать «девять фельетонов с описанием природы» или пустейший пересказ пошлейшего немецкого модерна [30, т. 9, с. 304].

Во втором из корнетовских вариантов, на наш взгляд, обозначена негативная характеристика творчества Сирина, сформулированная в духе критики монпарнасцев и других оппонентов берлинского беллетриста [8]. Отчасти благодаря рыночной ориентации на литературу «понятную», культивируемую в критике и творчестве В.В. Набокова и, отчасти, в редакции «Современных записок», немало поспособствовавшей парижской карьере молодого даровитого писателя [5, с. 132], в разряде «бесполезных» оказались известные «старшие» литераторы — Ремизов и Лев Шестов [30, т. 9, с. 303–304].

17 Дальнейшая печатная история носила односторонний характер и выражалась в карикатурных портретах Ремизова и его жены, которые Набоков продуцировал в своих англоязычных романах. Обзор исследовательской литературы по этой теме см. в библиографическом списке к статье: [6].

18 Подробнее см.: [14].

«По-набоковски»

Как мы стремились показать, рассказы корнетовского цикла предполагали разные горизонты понимания, и, как правило, только один угол зрения был доступен читателю. Все внутренние смыслы и авторские обращения, считанные в литературном окружении Ремизова, за малым исключением остались без документальных подтверждений. Перечисленные выше эпизоды позволяют обосновать неслучайность упоминания в рассказе «Индустриальная подкова» Н.Д. Набокова, но не объясняют, какой потайной смысл писатель связывал не с собственно именем «Набоков», а с персонифицированным наречием образа действия — «*поступить по-набоковски*». Нам остается ответить на вопрос, почему Корнетову — литературному двойнику писателя — «*было бы просто больно*» принять «набоковский» modus vivendi.

Рассматривая «Индустриальную подкову» как целостное произведение, в котором зачин о Набокове является важным звеном авторской композиции, обратим внимание на поставленный в завершении повествования такой же, как будто, необязательный микросюжет о собаках. На его первом плане раскрывается духовный рост героя, преодолевшего свою бытийственную мизерабельность[19]. Проецируя метафорическое значение этой «коды» ремизовского рассказа на тему потери и обретения языка взаимопонимания, мы получаем важные смысловые дополнения.

Корнетов говорит, что после истории с бездушной француженкой-консьержкой, которая практически выгнала его на улицу из обжитой квартиры, он и собак стал лучше понимать:

> Я собак раньше боялся, а теперь не боюсь: мне их жалко. Идет — и так смотрит, а хвост в работе, а залает, мне только обидно, «чего лаешь?», — на меня лает, разве я враг ей? Я к ней по-человечески. Я собак стал любить [30, т. 9, с. 145].

Так, введенное в начале истории определение «по-набоковски» в конце рассказа обретает антитезу — «по-человечески». В оценке поступка Николая Димитриевича как «набоковского» звучит указание на «родовое»

19 Ср. трактовку рассказа, предложенную А.Л. Бемом: [20].

свойство, характеризующее межличностное поведение человека, по преимуществу эгоцентричного, беспечно разрушающего созданные общности, такие как дружеские отношения. Таким образом, в сюжете “Zut” речь шла об этике общечеловеческих отношений в жизни русских эмигрантов. Однако если предположить, что за образом музыканта Набокова стоит тень Набокова-Сирина, то фамилия «Набоков» превращается в сигнатуру морально-этической модели литературного поведения.

Здесь имеет смысл вернуться к вопросу о ремизовских мотивациях употребления реальных имен, с которого мы начали изложение своей версии прочтения рассказа «Индустриальная подкова». Характеристика «*по-набоковски*» имеет прямое отношение к критике Сирина, последовательно и намеренно ставившего известного писателя в унизительное положение литератора, якобы не владеющего своим ремеслом. В упрощенном виде эта аналогия выглядит так: консьержка не поняла речи Ремизова и выставила его на улицу, а Сирин, по сути, не желая понимать «язык» ремизовского творчества, выталкивал писателя на обочину литературы.

Манипуляция с упоминанием «Набокова» в корнетовском цикле 1930-х гг. была тщательно продумана и имела продолжение. «Другой» Набоков буквально через два месяца после публикации «Индустриальной подковы» вновь встречается в следующем рассказе «Юнёр». Носитель известной фамилии теперь «критик». Наш герой поименован в ряду реальных лиц, причастных к числовской журналистике: «…Оцуп, Зноско-Боровский, Набоков, Кельберин <…> Фельзен» [29, с. 8]. Для парижских друзей не могло быть сомнений в том, что подразумевался именно Набоков-музыкальный критик, один из круга творческой молодежи, часто бывавшей в его квартире в начале 1930-х гг. Показательно, что в составе последней редакции романа «Учитель музыки» (1949) поименный перечислительный ряд был изменен: «…Шрейбер, Шклявер, Оцуп, Зноско-Боровский, Кельберин <…> Бахрах» [30, т. 9, с. 201]. Как видим, «Набоков» исчез, что свидетельствовало об утрате для автора актуальности игры с этим именем. В контексте 1931 г. известная фамилия, сочетающаяся с номинацией «критик», несомненно, мистифицировала литературную ситуацию вокруг Набокова-Сирина, одновременно объективируя дружественную роль Н.Д. Набокова как в журнале «Числа», так и кругу знакомых Ремизова.

Начав наш анализ набоковского фрагмента с рассуждений о рецепции романа «Учитель музыки» современниками, мы тем самым обозначили основную задачу этого произведения. Замысел писателя состоял в создании художественно-документальной хроники, наиболее полное содержание которой открывается в первой редакции корнетовского цикла, еще тесно связанной с континуумом эмигрантского бытия 1930–1934 гг.

Список литературы

Исследования

1 *Бабиков А.А.* Прочтение Набокова: Изыскания и материалы. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. 816 с.

2 *Бойд Б.* Владимир Набоков: Русские годы. Биография / пер. с англ. Г. Лапиной. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.

3 *Грачева А.М.* «Теория русского лада» А.М. Ремизова: Генезис. Практика. Рефлексы. СПб.: Росток, 2023. 496 с.

4 *Доценко С.Н.* А. Ремизов и И. Бунин: Что скрывается за антагонизмом двух писателей? // Зарубежная Россия 1917–1939 = Russian Abroad 1917–1939: сб. ст.: матер. междунар. конф. «Культурное наследие российской эмиграции. 1917–1939 гг.» (СПб., 4–6 сентября 2002 г.) / отв. ред. В.Ю. Черняев. СПб.: Лики России, 2003. Кн. 2. С. 342–345.

5 *Доценко С.Н.* Кто такой «музыкант Набоков»? (Из комментария к книге А. Ремизова «Учитель музыки») // Slavica Revalensia. 2022. Vol. 9. С. 123–145.

6 *Доценко С.Н.* «Несвоевременная рокировка»: А. Ремизов глазами В. Набокова // Культура русской диаспоры: Знаки и символы эмиграции: сб. ст. / ред. А.А. Данилевский, С.Н. Доценко. М.: Флинта: Наука, 2015. С. 193–205.

7 *Каухчишвили Н.* Раиса Маритен и русская диаспора Парижа // Europa Orientalis. 2008. Т. 27. С. 165–177.

8 *Мельников Н.* О Набокове и прочем. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 424 с.

9 *Мийе-Жерар Д.* Русское присутствие во Франции 1920–1930-х гг. на страницах журнала «Золотая трость» / пер. с франц. Л.В. Слуцкой // Новейшая история России. 2015. № 1 (12). С. 191–202.

10 *Обатнина Е.Р.* Алексей Ремизов: учитель и его ученики (к истории смыслообраза «учитель музыки» в контексте нового искусства XX в.) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2023. Т. 22, № 9: Филология. С. 99–109.

11 *Обатнина Е.Р.* А.М. Ремизов в борьбе за «сон»: материалы к творческой биографии // Русская литература. 2021. № 1. С. 161–169.

12 *Обатнина Е.* Димитрий Солунский и Алексий Человек Божий о литературных «чадах» (новонайденные дополнения к истории эпистолярных контактов Д.В. Философова и А.М. Ремизова) // Русский модернизм и его наследие. Коллективная монография в честь 70-летия Н.А. Богомолова / под ред. А.Ю. Сергеевой-Клятис, М.Ю. Эдельштейна. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 460–480.
13 *Обатнина Е.Р.* Избранные страницы из альбома А.М. Ремизова «Зарубежная цензура»: политика и этика // Русская литература. 2020. № 3. С. 208–217.
14 *Обатнина Е.Р.* Учитель музыки и «парижская нота» // Русская литература. 2024. № 1. С. 228–245.
15 *Обатнина Е.* Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 384 с.
16 *Обатнина Е.Р.* Этюды к творческой биографии А.М. Ремизова: 1926–1927 гг. Часть первая: «Эстето-разложенец» // Литературный факт. 2020. № 3 (17). С. 8–53. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-17-8-53
17 *Поляков Ф.* «Мышонок»: Михаил Горлин в парижском окружении Алексея Ремизова // Across Borders: 20-th Century Russian Literature and Russian-Jewish Cultural Contacts. Essays in Honor of Vladimir Khazan / eds. L. Fleishman and F. Poljakov. Berlin: Peter Lang, 2018. С. 423–440.
18 *Слобин Г.* Двойное сознание и двуязычие в рассказе А.М. Ремизова «Индустриальная подкова» в контексте журнала «Числа» // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу, 1920–1940: междунар. науч. конф. (Женева, 8–10 декабря 2005 г.) / сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар [и др.]. М.: Русский путь, 2007. С. 326–347.
19 *Шраер М.* Бунин и Набоков: История соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2014. 222 с.

Источники

20 *Бем А.Л.* Письма о литературе = *Bém A.L.* Dopisy o literatuře / сост. и авт. предисл. М. Бубеникова и Л. Вахаловска. Praha, 1996. 357 с.
21 *Б. п.* Кочевье. Лекции и собрания // Возрождение. 1930. 27 февраля. № 1731. С. 4.
22 *Мочульский К.* Алексей Ремизов. Оля. Изд. Вол. Париж. 1927 // Современные записки. 1928. Кн. 34. С. 500–501.
23 *Набоков Н.* Багаж: Мемуары русского космополита / пер. с англ. Е. Большелаповой и М. Шершеневской. СПб.: Изд. журнала «Звезда», 2003. 368 с.
24 *Набоков Н.* Прокофьев // Числа. 1930. Кн. 2/3. С. 217–228.
25 *Набоков Н.* Слово и звук // Благонамеренный. 1926. № 2. С. 137–141.
26 *Осоргин Мих.* [М.А. Ильин]. «Числа» [№ 6] // Последние новости. 1932. 30 июня. № 4117. С. 2.
27 *Прокофьев С.* Дневник. Париж: sprkfv, 2002. Т. 2: 1919–1933. 891 с.

28 *Ремизов А.* Дягилевские вечера // Воля России. 1929. № 10/11. С. 95–99.
29 *Ремизов А.М.* Юнёр // Сатирикон. 1931. 21 августа. № 21. С. 7–10.
30 *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.; СПб.: Русская книга; Росток, 2000–2003, 2015–.
31 *Сирин В.* <В.В. Набоков>. А. Ремизов. Звезда Надзвездная. YMCA. Париж // Руль. 1928. 14 ноября. № 2424. С. 4.
32 *Сирин В.* <В.В. Набоков>. «Воля России». 1929. Кн. 2 (Литературный отдел) // Руль. 1929. 8 мая. № 2567. С. 4.
33 *Сирин В.* <В.В. Набоков>. О восставших ангелах // Руль. 1930. 15 октября. С. 4.
34 *Сирин В.* <В.В. Набоков>. Современные записки. XXXVII // Руль. 1929. 30 января. № 2486. С. 2.
35 *Сосинский Б.* О Алексее Ремизове // Числа. 1931. Кн. 5. С. 258–262.
36 *Beyssac M.* La vie culturelle de l'émigration russe en France: Chronique (1920–1930). Paris: Presses universitaires de France, 1971. 339 p.
37 *Giroud V.* Nicolas Nabokov: A Life in Freedom and Music. Oxford: Oxford University Press, 2015. 562 p.

References

1 Babikov, A.A. *Prochtenie Nabokova: Izyskaniia i materialy* [*Nabokov Interpretation: Research and Materials*]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2019. 816 p. (In Russ.)
2 Boid, B. *Vladimir Nabokov: Russkie gody. Biografiia* [*Vladimir Nabokov: The Russian Years. Biography*], trans. from English by G. Lapina. Moscow, St. Petersburg, Nezavisimaia gazeta Publ., Simpozium Publ., 2001. 695 p. (In Russ.)
3 Gracheva, A.M. *"Teoriia russkogo lada" A.M. Remizova: Genezis. Praktika. Refleksy* [*"Theory of Russian Manner" by A.M. Remizov: Genesis. Practice. Reflexes*]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2023. 496 p. (In Russ.)
4 Dotsenko, S.N. "A. Remizov i I. Bunin: Chto skryvaetsia za antagonizmom dvukh pisatelei?" ["A. Remizov and I. Bunin: What Lies Behind the Antagonism of the Two Writers?"]. *Zarubezhnaia Rossiia 1917–1939* [*Russian Abroad 1917–1939*], vol. 2. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 2003, pp. 342–345. (In Russ.)
5 Dotsenko, S.N. "Kto takoi 'muzykant Nabokov'? (Iz kommentariia k knige A. Remizova 'Uchitel' muzyki')" ["Who Is 'Musician Nabokov'? (Rereading Aleksey Remizov's 'Music Teacher')"]. *Slavica Revalensia*, vol. 9, 2022, pp. 123–145. (In Russ.)
6 Dotsenko, S.N. "'Nesvoevremennaia rokirovka': A. Remizov glazami V. Nabokova" ["'Untimely Castling': A. Remizov in V. Nabokov's Eyes"]. Danilevskii, A.A., and S.N. Dotsenko, editors. *Kul'tura russkoi diaspory: Znaki i simvoly emigratsii: sbornik statei* [*Culture of the Russian Diaspora: Signs and Symbols of Emigration: Collection of Articles*]. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2015, pp. 193–205. (In Russ.)
7 Kaukhchishvili, N. "Raisa Mariten i russkaia diaspora Parizha" ["Raisa Maritain and the Russian Diaspora in Paris"]. *Europa Orientalis*, vol. 27, 2008, pp. 165–177.

(In Russ.)
8 Mel'nikov, N. *O Nabokove i prochem* [*About Nabokov etc.*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 424 p. (In Russ.)
9 Mile-Zherar, D. "Russkoe prisutstvie vo Frantsii 1920–1930-kh gg. na stranitsakh zhurnala 'Zolotaia trost''." ["Russian Presence in France in 1920–1930s on Pages of 'Le Roseau d'Or'."], trans. from French by L.V. Slutskia. *Noveishaia istoriia Rossii*, no. 1 (12), 2015, pp. 191–202. (In Russ.)
10 Obatnina, E.R. "Aleksei Remizov: uchitel' i ego ucheniki (k istorii smysloobraza 'uchitel' muzyki' v kontekste novogo iskusstva XX v.)" ["Alexey Remizov: Teacher and His Pupils (To the History of the Image 'Music Teacher' in the Context of New Art of the 20th Century)"]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Istoriia, filologiia*, vol. 22, no. 9: Filologiia [Philology], 2023, pp. 99–109. (In Russ.)
11 Obatnina, E.R. "A.M. Remizov v bor'be za 'son': materialy k tvorcheskoi biografii" ["A.M. Remizov and His Struggle for 'The Dream': Materials for Creative Biography"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2021, pp. 161–169. (In Russ.)
12 Obatnina, E. "Dimitrii Solunskii i Aleksii Chelovek Bozhii o literaturnykh 'chadakh' (novonaidennye dopolneniia k istorii epistoliarnykh kontaktov D.V. Filosofova i A.M. Remizova)" ["Dimitry Solunsky and Alexey Man of God on Literary 'Childrens' (New Additions to the History of Epistolary Contacts Between D.V. Philosophov and A.M. Remizov)"]. Sergeeva-Kliatis, A.Iu., and M.Iu. Edel'shtein, editors. *Russkii modernizm i ego nasledie. Kollektivnaia monografiia v chest' 70-letiia N.A. Bogomolova* [*Russian Modernism And Its Heritage. Collective Monograph in Honor of N.A. Bogomolov's 70th Anniversary*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021, pp. 460–480. (In Russ.)
13 Obatnina, E. "Izbrannye stranitsy iz al'boma A.M. Remizova 'Zarubezhnaia tsenzura': politika i etika" ["Selected Pages from A.M. Remizov's Album 'Foreign Censorship': Politics and Ethics"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2020, pp. 208–217. (In Russ.)
14 Obatnina, E.R. "Uchitel' muzyki i 'parizhskaia nota'." ["Music Teacher and 'Paris Note'."] *Russkaia literatura*, no. 1, 2024, pp. 228–245. (In Russ.)
15 Obatnina, E. *Tsar' Asyka i ego poddannye: Obez'ian'ia Velikaia i Vol'naia Palata A.M. Remizova v litsakh i dokumentakh* [*Tsar Asyka and His Subjects: A.M. Remizov's Great and Free Monkey Chamber in Persons and Documents*]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2001. 384 p. (In Russ.)
16 Obatnina, E.R. "Etiudy k tvorcheskoi biografii A.M. Remizova: 1926–1927 gg. Chast' pervaia: 'Esteto-razlozhenets'." ["Studies on A.M. Remizov's Creative Biography: 1926–1927. Part 1. 'Aesthete-Degenerate'."] *Literaturnyi fakt*, no. 3 (17), 2020, pp. 8–53. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-17-8-53 (In Russ.)

17 Poliakov, F. "'Myshonok': Mikhail Gorlin v parizhskom okruzhenii Alekseia Remizova" ["'Little Mouse': Mikhail Gorlin in the Parisian Milieu of Alexey Remizov"]. Fleishman, L., and F. Poliakov, editors. *Across Borders: 20-th Century Russian Literature and Russian-Jewish Cultural Contacts. Essays in Honor of Vladimir Khazan*. Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 423–440. (In Russ.)

18 Slobin, G. "Dvoinoe soznanie i dvuiazychie v rasskaze A.M. Remizova 'Industrial'naia podkova' v kontekste zhurnala 'Chisla'." ["Double Consciousness and Bilingualism in the Story by A.M. Remizov 'Industrial Horseshoe' in the Context of the Journal 'The Numbers'."] *Russkie pisateli v Parizhe: Vzgliad na frantsuzskuiu literaturu, 1920–1940: mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia (Zheneva, 8–10 dekabria 2005 g.)* [*Russian Writers in Paris: A Look at French Literature, 1920–1940: International Scientific Conference (Geneva, December 8–10, 2005)*], comp. and scientific ed. by J.-F. Zhakkar [et al.]. Moscow, Russkii put' Publ., 2007, pp. 326–347. (In Russ.)

19 Shraer, M. *Bunin i Nabokov: Istoriia sopernichestva* [*Bunin and Nabokov: The History of Rivalry*]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2014. 222 p. (In Russ.)

Рецензия на книгу /
Book Review

https://elibrary.ru/ALRGFG
УДК 821.131.1.0
ББК 83.3(4Ита) +
83.3(2Рос=Рус) + 83

АРИОСТО И ТАССО В НОВЫХ РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Школа актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 23 мая 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-366-379

Аннотация: В статье рассматриваются новые переводы двух крупнейших памятников итальянского Возрождения — поэм Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд» и Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Перевод Ариосто не отвечает ни одному из критериев качественного перевода: не только критерию единства стиля, но даже критерию языковой правильности. Переводчик Тассо, поставив себе целью передать прежде всего поэзию оригинала, идет на систематические и недопустимые при работе с причисленным к литературному канону произведением смысловые и образные вольности.

Ключевые слова: художественный перевод, Л. Ариосто «Неистовый Роланд», Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», А. Триандафилиди, Р. Дубровкин.

Информация об авторе: Михаил Леонидович Андреев — академик Российской академии наук, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Школа актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия.
ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-5170-7634

E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

Для цитирования: *Андреев М.Л.* Ариосто и Тассо в новых русских переводах // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 366–379. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-366-379



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

ARIOSTO AND TASSO IN THE NEW RUSSIAN TRANSLATIONS

© 2024. Mikhail L. Andreev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
The School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,
Moscow, Russia
Received: May 23, 2023
Approved after reviewing: June 20, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article examines the new translations of the two major literary monuments of the Italian Renaissance — poems *The Frenzy of Orlando* ("Orlando furioso") by Ludovico Ariosto and *Jerusalem Delivered* ("Gerusalemme liberata") by Torquato Tasso. Ariosto's translation does not meet any of the criteria for a quality translation: not only the criterion of style unity but even the criterion of linguistic correctness. The translator Tasso, having set himself the goal of conveying, first of all, the original poetry, takes systematic and unacceptable semantic and figurative liberties when working with a poem classified as a literary canon.

Keywords: literary translation, L. Ariosto's *The Frenzy of Orlando*, T. Tasso's *Jerusalem Delivered*, A. Triandafilidi, R. Dubrovkin.

Information about the author: Mikhail L. Andreev, Academician of RAS, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, The School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Ave., 119571 Moscow, Russia. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-5170-7634

E-mail: mikhailandreev1@gmail.com

For citation: Andreev, M.L. "Ariosto and Tasso in the New Russian Translations." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 366–379. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-366-379

В последние годы наблюдается настоящий бум переводов итальянской классики, либо не переводившейся никогда, либо переводившейся давно и фрагментарно. Двумя памятниками пополнился русский Петрарка [6; 7], в двух разных переводах вышли «Аркадия» Я. Саннадзаро [8; 9] и «Придворный» Б. Кастильоне [4; 5]. Петр Епифанов, автор одного из переводов «Придворного», перевел также «Пентамерон» Дж. Базиле [3], а счет переводов Александра Триандафилиди, автора одного из переводов «Аркадии», вообще легко потерять: Лоренцо Медичи и поэты его круга, итальянские сонеты Средних веков и Возрождения, «Верный пастух» Дж. Гварини, «Филострато» Дж. Боккачо (это не учитывая переводы с других языков). Сравнительно недавно этот его послужной список пополнился «Неистовым Роландом» Л. Ариосто, а если к нему прибавить еще и «Освобожденный Иерусалим» в переводе Романа Дубровкина, то в итальянской ренессансной классике, представленной в русских переводах, почти не останется белых пятен (тем более что теперь, насколько мне известно, А. Триандафилиди взялся за «Морганта» Л. Пульчи).

Единственное время, сопоставимое с настоящим по интенсивности переводов именно в данной области, — это тридцатые годы прошлого столетия. Но тогда у подобного переводческого всплеска был единый центр — издательство Academia, был неформальный руководитель — А.К. Дживелегов и было, в общем, единство стиля: все или почти все переводы того времени отмечены печатью буквализма или, как теперь его называют, филологического перевода. Сейчас, конечно, ни о каком центре или руководителе говорить не приходится, и вряд ли можно говорить о каких-то общих методологических тенденциях или о доминирующих подходах, хотя бы потому, что начинать приходится с качества.

Два самых заметных явления в переводческом потоке последних лет — это, несомненно, поэмы Ариосто и Тассо: по их резонансу в итальянской, европейской, да и в русской литературе, по их художественному значению, да и просто по их объему («Неистовый Орландо» — около тридцати девяти тысяч стихов, «Освобожденный Иерусалим» — свыше пятнадцати тысяч, для переводчиков — труд гигантский). Переводческая судьба этих произведений в России не самая счастливая. К поэме Ариосто было много подступов, но С.Е. Раич не продвинулся дальше первых пятнадцати песней (его перевод выходил отдельными выпусками в 1832, 1833 и 1837 гг.), прозаический перевод В.Р. Зотова (1892) был выполнен, по видимости, с французского, А.И. Курошева (1938) ограничилась избранными местами, Е.М. Солонович — избранными отрывками. М.Л. Гаспаров (1993) перевел Ариосто полностью, но свободным стихом и при этом стилизовал язык под русский XVIII в., как бы придумав для «Неистового Роланда» судьбу, сходную с судьбой французской поэмы о Беве Антонском, превратившейся в русского лубочного «Бову». Переводческий эксперимент впечатляющей смелости, но породивший художественный эффект совершенно другого характера, чем тот, который производил и производит оригинал как на современников поэта, так и на наших современников.

Полных поэтических переводов «Освобожденного Иерусалима» было больше, но последние из них, хотя и публиковались в начале XX в. (Д.Е. Мин, 1900; В.С. Лихачев, 1910, Р.Ф. Брандт, 1911), несут на себе печать предшествующего периода (перевод Мина и создавался предположительно в 1860–1870 гг.) — не лучшего для русской переводческой школы. Новая философия перевода, оформлявшаяся в рамках модернистских движений, прошла мимо этих авторов. А в советские времена, особенно после шестидневной войны, всякие подступы к «Освобожденному Иерусалиму» оказались табуированы.

Итак, первый полный, «размером подлинника» русский перевод «Неистового Роланда» (который переводчик дополнил к тому же так называемыми «Пятью песнями» — ариостовским прибавлением к поэме, которое в канонический текст не вошло и на русский язык никогда не переводилось) и такой же перевод «Освобожденного Иерусалима» — не первый, но после более чем столетней паузы. Скажем сразу, что русский поэтический «Роланд» не состоялся (с «Иерусалимом» ситуация сложнее).

Перевод А. Триандафилиди буквально испещрен грамматическими и семантическими неловкостями и нелепостями — как ни расширяй границы пресловутых «поэтических вольностей», но такое в них никак не помещается. Вот несколько примеров: «вы озарили век под стать лучу», «уронил в теченье (в ручей или в речку) свой шишак», «издал он крик атак», «мечом искусны были два героя», «Карл на даму дал запрет», «прянул во весь дух», «вскочив немедля в стремя» (в стремя нельзя вскочить, только в седло), «была сегодня честь твоя побита», «неприязни такая ж мера у нее в крови», «Ансельм Высокобрёжный», «черты лица мгновенно изменились» (читай: она изменилась в лице), «он чудотворный перстень с пальца вынет», «(копьем) ристал чудесно» (ристать, по Далю, — скакать, ездить), «замок прочности особой», «в сердце застеня», «надмясь», «плотнее шум рыданий», «скинули забрала» (в смысле надвинули), «конь, довольный произволом» (конь оказался без узды, произвол вместо свободы), «разбил ты войско наповал», «в стихии танцев превыше всех», «летит на нехристя в упор».

Синтаксис перевода также отличается некоторым своеобразием. Излюбленная конструкция переводчика — эллипсис, что, разумеется, допустимо, но в больших количествах заметно влияет на мелодику текста (не добавляя ему красоты):

Лежал мертвец с открытыми очами,
Залитый **кровью, что из стольких ран**,
Как будто он пронзен был ста мечами
Пред тем, как повалился бездыхан (XXIII, 40).

«Повалился бездыхан» само себя комментирует (приходит на память сочинение стихов для стенгазеты из «Понедельника начинается в субботу» братьев Стругацких: «Вот по дороге едет ЗИЛ, и я им буду задавим»), а конструкция, сходная с «кровью, что из стольких ран», повторяется в переводе то и дело: «и гору, что из меди, раздробит»; «поднимет знамя, на котором змеи»; «каждый край, который завоеван». Эллипсис с отсутствующим антецедентом представлен в переводе и в других видах: «разит Руджера в шлем, дабы рассечь» (что?); «пустил коня <...> чтоб раздавить» (кого?); «признав его, не только изменить не пожелал к нему расположения. Напротив, укрепился» (в чем?).

Еще один любимый прием — синонимические ряды (не имеющие никакой опоры в оригинале и не несущие в себе никаких дополнительных смыслов, лишь заполняющие стиховые пустоты)[1]: «грудь, словно Этна, пылка, горяча», «усталый, утомленный быстрым скоком», «весь в мысленном разброде, беспорядке», «в ней ненависть, гнушание такое», «смекалку, ловкость надо Брадаманте для предприятья в сердце запасти», «грозно, хмуро лицо отца», «сколь нарядны, пестры», «храня отвагу, честь», «что щедростью, дарением зовем». (Переводчик словно переспрашивает читателя: ты не понял, что такое «усталый»? Это «утомленный».) Пренебрегает переводчик и элементарным синтаксическим согласованием: «убрала чертог, в который новобрачным удалиться». А как расценивать вот такой оборот:

Вздыхал, стонал не потому совсем,
Что вывих иль ушиб ему обуза,
А от стыда: ни разу перед тем
Такого не случалось с ним конфуза.
Пускай упал, пускай утратил шлем,
Но дама вызволяла из-под груза! (I, 66)

Это должно означать: возлюбленная Сакрипанта помогла ему высвободиться из-под придавившего его коня.

1 Отмечу в скобках, раз уж зашла речь об оригинале, как не главную, но не лишенную значения черту данного перевода — встречающиеся здесь время от времени смысловые ошибки. Любовь к Анджелике, как следует из перевода (I, 12), томит Ринальдо «давно» — на самом деле недавно, так как испил из источника любви Ринальдо накануне Монтальбанского сражения, ближе к финалу поэмы Боярдо, а на почти всем ее протяжении, находясь под действием источника с противоположным действием, питал к красавице непреодолимое отвращение (сам же Ариосто в этой октаве никаких временных указаний не дает). В октавах 19–21 той же первой песни реплика Ринальдо приписана его противнику и сопернику. В знаменитой лирической ламентации Сакрипанта о девушке-розе, которую кто только не перекладывал на русский язык, А. Триандафилиди в октаве 43 (песнь по-прежнему первая) упускает момент, когда совершается переход от одного цветка к другому (к цветку девственности) и совершенно искажает весь смысл сравнения. Известие о смерти Ринальдо д'Эсте домчится до Неаполя (III, 38), что совершенно бессмысленно, так как он умер в Неаполе, и скорбь по этому поводу распространится из Неаполя до других краев (udirne il duol fin qui da Napoli aggio). Не Антей сжимал «отпрыска Юпитера», а, наоборот, Геркулес — Антея (XXIII, 85). «Лишь тот, кто был с самим собой в раздоре, поверит: хуже нет на свете зол» (XXIII, 112) — смысл другой (поверьте тому, кто сам испытал подобное) и, главное, убран автобиографизм этой ремарки. «Погибнет он невдалеке от нас» (XLVI, 23) — не невдалеке, а вскоре (non è molto lontano a restar morto).

Время от времени вносят свою лепту в создание общего неблагозвучия рифмы («ни плода мне — не из камня», «глухомани — пока не», «глаза — а за», «а даже — гаже», «красе — вижу се», «броне — не», «седла и — пылая»), порой, случается, даже дактилические («живости — справедливости — учтивости»)[2], что отзывается в традиционном чередовании мужских и женских окончаний резким диссонансом.

И, наконец, чуть ли не главное — использование слов и оборотов из несовместимых стилистических рядов. Архаизмы и славянизмы первым делом: пардус (вместо тигра), татьба, вельми, допрежь, вестимо, лик, ланиты, перси, лядвия, во мраке нощи, рек (сказал), глагол (в смысле слово), пития, брашна. Рядом с ними русизмы: шишак, сыра-земля, мурава, мой свет (обращение), молодица (переводчик не раз и не два так называет Брадаманту, не подозревая или не считая нужным учитывать, что так именовалась в русской деревне молодая замужняя женщина, — Брадаманта выходит замуж только в последней песни поэмы, на всем ее протяжении она — девица), перстень расчудесный, по-над гладью вод, беда-морока. И тут же (бывает, что в одной или в соседней строфе) — кричащая модернизация, современные вульгаризмы и современные разговорные обороты: «ни ответа, ни привета», «в мысленном разброде», «с Руджера ли подачи», «задумка» (над этим словечком издевался еще Фазиль Искандер в «Созвездии Козлотура»), «многих территорий... будет князем он», «а от него не спрятаться, не скрыться» (сразу вспоминается «и от осени не спрятаться, не скрыться»), «мозги ему прочистить», «к его коню не лезь», «дельный юнец», «магиня», «мага» («вразумленный магой» — отношу это в разряд модных ныне феминитивов), «захомутать способно колдовство», «новые доспехи то, что надо» (тоже похоже, что из песни), «бдительность храня» (советский военный плакат), «из побуждений жлобьих».

Из этой стилистической какофонии никакого единого стиля слепить невозможно. Очевидно также, что в данном случае не работает и главный аргумент сторонников перевода размером подлинника — передача поэтической магии оригинала. О какой поэзии, о каком «сладкогласии» итальянского стиха (о нем особенно любили поминать в начале XIX в.), о какой

2 Одиннадцатисложным стихом с дактилическим окончанием написаны некоторые комедии Ариосто, где он пытался создать итальянский вариант ямбического сенария, но в октаве он такую рифму не использует никогда.

«золотой октаве» Ариосто можно говорить перед лицом такой лексики и такого синтаксиса? Это просто плохой перевод, и в теоретическом плане интереса он не представляет.

На дефекты в переводе А. Триандафилиди наталкиваешься то и дело (собственно, мне не удалось обнаружить ни одной октавы, к которой не возникало бы вопросов), они видны невооруженным глазом, и, чтобы их заметить, нет даже необходимости обращаться к оригиналу. Совсем другую картину мы находим в переводе Р. Дубровкина. Его можно читать, не спотыкаясь на каждом шагу. Нет безвкусной модернизации, почти нет анахронизмов[3]. Стих гладкий и временами эффектный. Смысловые ошибки встречаются, но тоже редко, их надо выискивать с лупой[4]. И только лупа, т. е. сверка с итальянским текстом, позволяет увидеть некоторые особенности данного перевода.

Ни один поэтический перевод (да даже и не всякий оригинальный стих) не свободен от слов-прокладок: без них трудно или невозможно соблюсти метрический строй. Задача переводчика заключается в том, чтобы ограничить по возможности эти вставки служебными частями речи (если не по грамматическому статусу, то по семантической функции), но в любом случае сделать их максимально пустыми, снять с них смысловую и образную нагрузку. Это трудно, но достижимо, и лучшее тому доказательство — перевод «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского. Что абсолютно недопустимо в переводе литературного памятника, так это сообщать подобным прокладкам самостоятельное значение.

Даже такая мелочь, как «усталый» Петр Пустынник на собрании вождей крестоносцев (свою речь он «устало промолвил» — I, 29), вносит в текст дополнительный смысл (поскольку у Тассо об его усталости нет ни слова). Что же тогда сказать о следующем: «перчаткой латной в колокол ударь» (вместо немудреного «готовься к бою», t'apparecchia a l'armi — I, 5)?

3 В I, 12 мы встречаемся с командирами дивизий — дивизии на флоте появились в XVII в., в сухопутных войсках еще веком позже, так что их не было ни при Тассо, ни тем более во время первого крестового похода.

4 Для примера: Готфрид обращается к предводителям крестоносцев: «К церквам различным мы принадлежим» (I, 25). Разумеется, все они принадлежат к единой католической церкви, а вот христиане, которые встречаются им в Палестине, действительно относятся к разным исповеданиям. Или: «когда не царствует один судья» (I, 31) — никакого «судьи» в оригинале нет, переводчик вместо giudíci (приговоры, решения) прочитал giudice.

Это законченный образ и совершенно произвольный. Или о том, что Бог читал в сердцах крестоносцев, «как по страницам вещих книг» (I, 8)? В оригинале он устремляет на христианских вождей взгляд, который прозревает в их душах самые потаенные чувства (con quel guardo suo ch'a dentro spia nel piú secreto lor gli affetti umani), — «вещие книги», на которые у Тассо нет ни малейшего намека, сообщают ему облик некоего мудреца или пророка, но вовсе не сердцеведа. А в следующей октаве, о Танкреде: «страсть томит его кольцом змеиным»? Откуда взялось это «змеиное кольцо»? У Тассо опять же, без всяких фиоритур: так тщетная любовь его гнетет и терзает (tanto un suo vano amor l'ange e martira).

Совокупившись, эти дополнения к оригиналу складываются даже в некоторые повествовательные микропоследовательности. «Из дома в одиночку, безрассудно мальчишкой ночью он бежал в Пирей, где на попутное пробрался судно. Гудел Борей над лесом мачт и рей…» (I, 60). Опущено: ему не было еще и пятнадцати лет, вместо Эгейского моря и берегов Греции появился Пирей, но главное — у Тассо нет ни попутного судна, куда Ринальдо пробирается, как какой-нибудь герой Майн Рида, ни Борея, ни леса мачт и рей.

Ринальдо вообще сильно не везет в переводе. В саду Армиды (это шестнадцатая песнь) он сделан волей переводчика франтом и щеголем (женоподобный франт, щеголь в наряде женском, клочки наряда франтовского), что, во-первых, из другой эпохи, а во-вторых, никак не согласуется с темой всепобеждающего сладострастия, главенствующей в этом эпизоде. Не согласуется и с его «лицом, лоснящимся от помад» (в помады превратились благовония). Не повезло и Армиде. В сцене расставания с возлюбленным она то рвется в бой на стороне Ринальдо («дозволь сражаться мне у стен священных», «о стычках, о безумной схватке грежу» — нет этого у Тассо), то осыпает его довольно вульгарными ругательствами («коснел ты весь в парше» — опять же фантазии переводчика), то иронизирует («О да! Тебя коварством красоты в постель я затащила на аркане… Девственности цвет… предательски всучила…» — у Тассо нет никакой иронии), то выступает в образе какой-то демократки («я научилась у простонародья носить копье и лошадь брать в поводья» — нет у Тассо простонародья). Собирается проникнуть «в ставку в рубище факира» (откуда этот факир взялся?). Венчает эпизод разрушение сада и дворца Армиды, совершенно невнятное: «не день

боролся с наступившей ночью, а излучаемый из бездны луч, обязанный земному средоточью» (XVI, 69). Какой луч, из какой бездны, что это за земное средоточье? У Тассо всего лишь: мрак темнее ночи окружает (дворец), ни один луч не проникает сквозь непроглядную мглу, только молнии озаряют его (ombra piú che di notte, in cui di luce raggio misto non è, tutto il circonda, se non se in quanto un lampeggiar riluce per entro la caligine profonda).

Множить примеры не имеет смысла. Это не случайные огрехи, это система, нет ни одной октавы в поэме, где бы она о себе в той или иной мере не заявляла[5]. И это не удачные или неудачные, близкие или отдаленные эквиваленты, это что-то вроде вышивки по канве. Основа — в данном случае это и общий эпический сюжет, и сюжет эпизода, и микросюжет, скажем, развернутого сравнения — сохраняется, а дальше все зависит от желания и вкуса того, кто вышивает. Захочется ему сказать о Дудоне: «шрам его надбровный темнел, едва он начинал серчать» — пожалуйста, и неважно, что у Тассо есть только шрам. Захочется сказать о Карле и Убальде: «два сердца, две нетающие льдины» — красиво же, и скажет, и опять же неважно, что там в оригинале.

В послесловии Р. Дубровкин с полной определенностью фиксирует свою позицию в отношении поэтического перевода. Он заявляет о своей верности русской переводческой традиции, называет свои учителем Аркадия Штейнберга (при том, что Штейнберг в переводе «Потерянного рая» и близко подобных вольностей себе не позволяет) и категорически отвергает «и перевод «Неистового Роланда» полупрозой [это в адрес М.Л. Гаспарова], и переложение «Божественной комедии» то силлабикой [в адрес А.А. Илюшина], то комментированным подстрочником [в адрес Г.Д. Муравьевой и О.А. Седаковой], и прочие эксперименты подобного рода», полагая, что они обречены на полное забвение [10, с. 600–601]. Насчет забвения покажет будущее, а мне больше по душе точка зрения М.Л. Гаспарова, который считал, что всякие переводы, кроме откровенно плохих, полезны, поскольку пред-

5 Вера Калмыкова, откликнувшаяся на перевод Р. Дубровкина в высшей степени положительной рецензией [1], приводит примеры особенно понравившихся ей стихов. Ее ждало бы много интересных открытий, сличи она их с оригиналом. «Теперь же у постели сарацина // Ей стала ненавистна медицина» — так у Дубровкина, и это двустишие рецензенту нравится (мне тоже). «Она хотела бы своей рукой уврачевать раны своего дорогого господина» — так в этом месте у Тассо (vorria di sua man propria a le ferute del suo caro signor recar salute — VI, 67). Никакого сарацина, никакой медицины, авторство целиком и полностью переводчика.

назначены для разных категорий читателей. Среди двух типов перевода, «остраняющего» и «одомашнивающего», о конкуренции которых говорил еще Шлейермахер, а у нас — М.М. Морозов (перевод для знатоков и перевод для широкого читателя) и М.Л. Гаспаров (перевод, приближающий читателя к подлиннику, и перевод, приближающий подлинник к читателю), Р. Дубровкин выбирает сторону последнего (приближающего подлинник), выбирает читателя, которому прежде всего важна «красота и мощь» поэзии и не очень интересно, как там у Тассо на самом деле. Что касается поэзии, опять же покажет будущее, хотя несколько авторитетных экспертов как раз «красоту и мощь» оценили. Один из них, Лев Оборин, считает, что перевод Романа Дубровкина имеет все основания стать каноническим. Не хотелось бы, чтобы его прогноз сбылся: это значило бы, что серьезное знакомство русского читателя с поэмой Тассо так и не состоится.

И в заключение несколько слов о паратекстах. Оба перевода снабжены предисловиями, оба предисловия — за авторством переводчиков, оба переводчика — не профессиональные литературоведы[6]. В меньшей степени это относится к Р. Дубровкину, которому принадлежит несколько историко-литературных работ, правда относящихся к совсем другим областям (но и претензии к его статье другого характера). Предисловие к «Неистовому Роланду» представляет собой очерк жизни и творчества Ариосто (здесь говорится о его комедиях, сатирах, поэзии малых форм, но почти ничего не сказано собственно о поэме) и изобилует большими и малыми неточностями и ошибками. А. Триандафилиди путает двух пап из рода Медичи (в 1513 г. папой под именем Льва X стал не Джулиано, а Джованни; Джулио под именем Климента VII был избран папой в 1523 г.). Макьявелли трудно считать одним из любимцев Льва X (после реставрации Медичи во Флоренции в 1512 г. Макьявелли отстранили от всех должностей, в следующем году заключили в тюрьму, подвергли пытке и выслали из Флоренции; от более серьезных неприятностей он избавился только благодаря амнистии, объявленной в связи с вступлением Джованни Медичи на папский престол). Театр, постройкой которого Ариосто руководил под конец жизни, был не

6 Что отнюдь не компрометирует их заранее в качестве авторов этих текстов. Пример вполне профессионального филологического сопровождения литературного памятника дан статьей и комментариями Петра Епифанова, также не литературоведа ex officio, к его переводу Кастильоне.

общественным, а придворным. Переводы античной комедии на итальянский язык не означают, что ее постановки предназначались для широкой публики, — придворные тоже были не бог весть какими латинистами, и переводами Плавта и Теренция для придворных постановок занимался еще Боярдо [2, с. 13, 14, 20].

В предисловии Р. Дубровкина также иногда натыкаешься на мелкие шероховатости[7], но их существенно меньше, и, главное, здесь мы имеем дело с живой и красочной картиной исторических и жизненных обстоятельств, сопровождавших создание и дальнейшую судьбу поэмы. С интерпретацией одного — и важнейшего — из сюжетов, составляющих эту картину, я, однако, не готов согласиться. Речь идет о просьбе Тассо создать комиссию для проверки соответствия поэмы всем религиозным (в первую очередь) и поэтическим канонам. Р. Дубровкин представляет дело так, будто «обращение к коллегам за предварительной оценкой соответствовало практике и традициям эпохи, в которую жил Тассо, и было обусловлено самой структурой итальянского литературного сообщества с его публичными чтениями и академиями» [10, с. 6]. Во-первых, «обращение к коллегам за предварительной оценкой» соответствует практике любой литературной эпохи — и античной, и современной. Во-вторых (и в-главных), случай Тассо уникальный: никто в его эпоху не подвергался такой многолетней экспертизе. Спровоцирована она была к тому же самим автором. Конечно, контроль католической церкви над духовной сферой в это время существенно ужесточился, в литературе к этому добавился все более ощутимый диктат формирующейся нормативной поэтики. Но ни контроль, ни диктат далеко не были всеобъемлющими. Ревизия «Декамерона», о которой Р. Дубровкин упоминает, была направлена на устранение сатиры в адрес священников и монахов; эротизм «Декамерона» ревизоров мало беспокоил, и уже тем более Церковь не боролась с «реминисценциями античной классики» [10, с. 11]: вся педагогическая практика иезуитов, идеологически наиболее представительного католического ордена эпохи Контрреформации, была нацелена на подготовку христианского ритора, что предполагало овладение универсальным инструментарием античной словесной культуры. А литера-

7 Непонятно, зачем называть дидактической поэму Дж. Триссино «Италия, освобожденная от готов». Это первый опыт героической поэмы в гомеровском духе, дидактическая же поэма — совсем другой жанр.

турное нормотворчество оставляло немалый простор для индивидуальных творческих проявлений. Придирки вошедших в комиссию ценителей — это в значительной мере их собственная инициатива[8], не реализация каких-то церковных установок. И поведение Тассо во всей этой истории, с бесконечной отсрочкой издания, с постоянным желанием опереться на чье-то авторитетное мнение, — это не печать времени, а личная болезненная мнительность, первые признаки прогрессирующего душевного нездоровья.

8 К слову сказать, я не стал бы так уж третировать Спероне Сперони, одного из членов комиссии. В литературе у него были свои, и немалые, заслуги: его «Диалогом о языках» широко пользовался в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле, а в «Апологии диалогов» он с большой проницательностью описывает особенности этого жанра.

Список литературы

Исследования

1 *Калмыкова В.* Не видно мастера за мастерством // Textura. URL: https://textura.club/ne-vidno-mastera/ (дата обращения: 15.04.2023).

Источники

2 *Ариосто Л.* Неистовый Роланд / пер. с итал. Александра Триандафилиди. М.: Престиж Бук, 2021. Т. 1. 622 с. Т. 2. 622 с. Т. 3. 590 с.

3 *Базиле Дж.* Сказка сказок, или Забава для малых ребят / пер. П. Епифанова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 560 с.

4 *Кастильоне Б.* Записки придворного. Изысканные обычаи, интеллектуальные игры и развлечения итальянского общества / пер. С. Федорова. М.: Центрполиграф, 2022. 351 с.

5 *Кастильоне Б.* Придворный / пер. П. Епифанова. М.: КоЛибри, 2021. 640 с.

6 *Петрарка Ф.* О средствах против превратностей судьбы / пер. Л.М. Лукьяновой. Саратов: Волга, 2016. 616 с.

7 *Петрарка Ф.* Письма без адреса / пер. Л.М. Лукьяновой. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2022. 259 с.

8 *Саннадзаро Я.* Аркадия / пер. А.Н. Триандафилиди. М.: Водолей, 2017. 272 с.

9 *Саннадзаро Я.* Аркадия / пер. П. Епифанова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 292 с.

10 *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. с итал. Р. Дубровкина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. 606 с.

References

1 Kalmykova, V. “Ne vidno mastera za masrestvom” [“Can’t See the Master Behind the Skill”]. *Textura*. Available at: https://textura.club/ne-vidno-mastera/ (Accessed 15 April 2023).

Рецензия на книгу /
Book Review

https://elibrary.ru/AWAUWL
УДК 82.09
ББК 83

ГОРИЗОНТЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ НАРРАТОЛОГИИ

© 2024 г. О.А. Гримова
*Кубанский государственный университет,
Краснодар, Россия*
Дата поступления статьи: 06 августа 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 сентября 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-380-389

Аннотация: Статья посвящена анализу двух исследований, в которых разрабатывается идея диахронического рассмотрения нарратологических категорий в применении к отечественному литературному процессу, — монографии В.И. Тюпы «Горизонты исторической нарратологии» и коллективного труда «Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь». Цель настоящей работы заключается в том, чтобы представить мировоззренческие и аксиологические принципы, концептуальное и методологические новаторство формирующейся научной школы, определить ее роль в пространстве современной гуманитаристики. В приоритете у ученых, разрабатывающих проект исторической нарратологии, семантически ориентированный подход к анализу повествования, вдохновленный работами П. Рикера. Нарратив рассматривается не как сфера реализации приема, определенных техник конструирования, но как пространство взаимодействия стратегий, сформированных культурой, и тактик, воплощающих индивидуально-авторскую инициативу. В финале статьи сделан вывод о несомненной эвристической и методологической перспективности историко-нарратологического проекта.

Ключевые слова: историческая нарратология, диахрония, А.Н. Веселовский, научная школа, нарративная стратегия, художественная коммуникация.

Информация об авторе: Ольга Александровна Гримова — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики, Кубанский государственный университет, ул. Ставропольская, д. 149, 350040 г. Краснодар, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0691-1078

E-mail: astra_vesperia@mail.ru

Для цитирования: *Гримова О.А.* Горизонты исторической нарратологии // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 380–389. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-380-389



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

HORIZONS OF HISTORICAL NARRATOLOGY

© 2024. Olga A. Grimova
Kuban State University,
Krasnodar, Russia
Received: August 06, 2023
Approved after reviewing: September 06, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article is devoted to the analysis of two pieces of research that develop the idea of diachronic consideration of narratological categories in application to the Russian literary process — the monograph by V.I. Tupa "Horizons of Historical Narratology" and the collective work "Thesaurus of Historical Narratology (Based on Russian Literature): An Experimental Dictionary." The purpose of the article is to present the worldview and axiological principles, conceptual and methodological innovations of the emerging scientific school, and to define its role in the space of modern humanities. A semantic approach to storytelling, inspired by the work of P. Riker, is a priority for scholars developing a project of historical narratology. The narrative appears not as a sphere of constructive techniques but as a space of interaction of strategies formed by culture and tactics embodying the author's initiative. The article concludes with the undoubted heuristic and methodological perspective of the historical narratological project and its conceptual and ideological relevance.
Keywords: historical narratology, diachrony, A.N. Veselovsky, scientific school, narrative strategy, communication.
Information about the author: Olga A. Grimova, PhD in Philology, Associate Professor, Department of History of Russian Literature and Literary Theory and Criticism, Kuban State University, 149 Stavropolskaya, 350040 Krasnodar, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0691-1078
E-mail: astra_vesperia@mail.ru
For citation: Grimova, O.A. "Horizons of Historical Narratology." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 380–389. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-380-389

Поскольку определение, данное Ж. Бодрийяром состоянию современного ему социума («экстаз рассказа»), становится сейчас все более актуальным, неуклонно наращивает значимость и сфера научного поиска, нацеленного на постижение природы повествовательных практик и законов их функционирования. Как формулирует В.Л. Лехциер, «императив — расскажи свою историю! — <…> породил и новый механизм онтологической легитимации для современного человека <…> Narraro, ergo sum» [3, с. 7]. «Нарратологический поворот», во многом определивший лицо современной гуманитаристики, катализировал рождение отечественной версии теории повествования. Историческая нарратология — ее новая ветвь, проект, развиваемый выдающимся филологом В.И. Тюпой и коллективом его единомышленников — А.Е. Агратиным, Г.А. Жиличевой, В.Б. Зусевой-Озкан, Е.Ю. Козьминой, А.В. Корчинским, Е.Ю. Моисеевой, Л.Е. Муравьевой, А.А. Еременко, Я.Е. Красниковым.

Проецирование основных нарратологических универсалий в диахроническую плоскость, осуществляемое в двух рецензируемых работах, — шаг логичный, в высшей степени необходимый, с точки зрения тенденций развития не только российской, но и мировой нарратологии. Закономерность этого шага обусловлена самой природой исследуемого объекта. Как отмечает В.И. Тюпа во введении в работу «Горизонты исторической нарратологии», «общеизвестная процедура рассказывания не является неизменной, она хоть и неспешно, но постоянно эволюционирует, трансформируясь и разветвляясь на некоторые подмножества, отвечающие усложняющимся социокультурным потребностям человека» [4, с. 7].

«Горизонты исторической нарратологии» и «Тезаурус исторической нарратологии» репрезентируют результаты последовательной разработки проекта диахронизации теории повествования: в первой работе намечены контуры новаторского исследования, определены его рамки и перспективы, вторая продолжает и конкретизирует диахронические векторы, заданные первой. Обе книги объединены не только общим понятийным аппаратом, методологическими установками, но и оригинальным взглядом на объект анализа, интегрирующими всех участников проекта мировоззренческими и аксиологическими принципами. Все это позволяет говорить о формировании новой, эффективно действующей научной школы, способной и к ответу на актуальные вызовы времени, и к работе в сфере фундаментальной науки; школы, обогащающейся за счет контакта как с западной, так и с отечественной филологическими традициями, но счастливо избегающей нивелирующей зависимости от обеих.

В работе «Диахроническая нарратология (На материале древнегреческих повествовательных текстов)» И. де Йонг утверждает, что «диахроническая нарратология предполагает описание и анализ истории форм и функций повествовательных приемов на протяжении определенного периода литературного развития»[1] [5, с. 115]. Историко-нарратологические штудии, предлагаемые читателям двух рецензируемых книг, — не про трансформацию приемов, а про становление глубинных смыслов человеческого присутствия в бытии и тех путей, которые выбирает культура для трансляции этих смыслов. Нарратологическая концепция В.И. Тюпы и его единомышленников очевидным образом семантически ориентирована, вдохновлена размышлениями французского философа П. Рикера о повествовании как способе освоения опыта человеческой погруженности во время. Нарративные техники интересны авторам не сами по себе, а как способ созидания эстетической целостности, становящейся основным критерием отбора и оценки литературного материала. Именно такая аксиология обусловливает, например, введение в круг исследуемых вопросов понятия *идентичности*, являющейся не столько нарратологической, сколько общеэстетической проблемой.

Исторической нарратологии удалось избежать еще одного мировоззренческого и методологического «перекоса», свойственного на этот

1 “Diachronic narratology means the description and analysis of the history of the forms and functions of narrative devices within a given (period of a) literature” (перевод мой. — *О.Г.*).

раз отечественной гуманитарной традиции и обусловленного не до конца преодоленным влиянием позитивистского наследия советской науки, — убежденности в том, что и действительность, и текст обладают объективным (не зависящим от воспринимающего сознания), «своим собственным» смыслом, который интерпретатор должен «извлечь», применив определенные аналитические процедуры. Создатели рецензируемых исследований исходят из убеждения, что смысл интерсубъективен, рождается в точке встречи продуцирующего и воспринимающего сознаний. В оппозиции, которая, по мысли С. Зенкина, описывает эволюцию восприятия художественного текста, — литература «от автора» (классическая) / литература «от читателя» (постклассическая) [2, с. 114], отечественная нарратология занимает скорее «серединную» позицию: автор (посредством повествователя) маршрутизирует читательское восприятие, реципиент «рефигурирует» (П. Рикер) предложенную ему конфигурацию в соответствии с особенностями собственных когнитивных способностей, опыта и т. д. «Коммуникативный поворот», поддержанный опорой на бахтинскую концепцию диалогизма, принципиально важную для авторского коллектива, ведет к перекодированию понятийной системы, описывающей повествовательный текст. Там, где «классическое» литературоведение говорит об «объективно» присущих тексту свойствах или чертах, рассматриваемая нами научная парадигма концентрируется на осмыслении воздействия этих свойств на воспринимающее сознание. Так, читатель не найдет в «Горизонтах...» и «Тезаурусе...» раздела, посвященного детали, но встретит исследование фокализации как механизма, позволяющего при помощи детали представить диегетический мир «внутреннему взору *адресата* нарратива» [6, с. 119], не прочтет о фабуле и сюжете, но познакомится с историческим функционированием понятий «история» и «интрига».

Смена ракурса взгляда открывает не реализованные ранее перспективы для построения диахронической теории повествования. Например, раздел, посвященный когерентности наррации (автор — Г.А. Жиличева), анализируемой не с лингвистической, а с коммуникативной точки зрения, представляется абсолютно новаторским. Значимость фигуры адресата в структуре художественной коммуникации обусловливает выход за рамки классического нарратологического категориального аппарата в область когнитивистики, что отразилось в главах о нарративных аф-

фективности и эмпатии (авторы — Л.Е. Муравьева и Е.Ю. Моисеева соответственно).

Разрабатывая язык, позволяющий создать аналитическое высказывание о тексте, адекватное современным представлениям о нем, нарратологи отказываются от восходящих к нормативной поэтике дихотомий «форма / содержание», «идея / прием». Вполне работающие на территории традиционалистских текстов, но абсолютно бесполезные в применении к произведениям, репрезентирующим принципы художественной модальности, архаичные аналитические паттерны продолжают транслироваться в современных литературоведческих статьях, школьных и вузовских курсах, учебниках и монографиях и, безусловно, нуждаются в пересмотре. Родоначальник исторической поэтики А.Н. Веселовский, определяя природу художественного, исследовал пропорции соотношения традиционного, устоявшегося, превратившегося в «детрит», и индивидуально-авторского. Мысля в сходном направлении, ученые, разрабатывающие проект диахронической нарратологии, сделали объектом своей рефлексии корреляцию стратегического (глубинные структуры, определяющие своеобразный «генетический код» текста) и тактического (аспекты, определяемые индивидуальным выбором творца). Центральная для рассматриваемой парадигмы категория нарративной стратегии описывает кодифицированные в культуре модели взаимодействия человека и мира, а также способы их репрезентации. В «Горизонтах...» и «Тезаурусе...» разделы, посвященные данному понятию, не случайно являются завершающими, итожащими сказанное. Реализуя интегративный характер, стратегия детерминирует остальные, более поверхностные, вариативные характеристики повествовательных текстов — особенности вербализации нарратива, фокализацию диегетического мира, постановку нарратора, модальность его высказываний, идентичность персонажей, нарративную интригу. Историческому функционированию каждого такого аспекта в рецензируемых трудах посвящен самостоятельный раздел, в целом же выстраивается многокомпонентная модель, центрированная вокруг смысловой оси «инвариантное — вариативное», «формульное — подлежащее свободному выбору»; модель, вполне могущая служить ориентиром для создания алгоритма аналитического рассмотрения и классического, и — особенно — постклассического художественного текста. В данном контексте огромной эвристической и методологической ценно-

стью обладает завершающая монографию «Горизонты исторической нарратологии» таблица кластеров, образующих парадигму возможных типов нарративности.

Особенно значимо то, что посредством рассматриваемых здесь работ научная школа осознает не только свои перспективы, но и границы исследуемого поля. В сферу интересов ученых входят преимущественно художественные тексты, благодаря структурной усложненности позволяющие более полно реализовать исследовательский потенциал той или иной теоретической категории. Однако разрабатываемый понятийный аппарат эффективен и в приложении к текстам нефикциональным, что демонстрирует глава о новостной дискурсивности в работе «Горизонты...». Помня об опасности чрезмерного расширения границ постигаемого объекта, ученые не распространяют область своих интересов на иномедиальные по отношению к литературе нарративы. Четкое и точное представление о специфике рассматриваемых феноменов дает возможность эффективной работы с феноменами пограничными — поэтической и сценической наррацией.

Анализируя во введении в «Поэтику сюжетов» принципы диахронического исследования литературного процесса, А.Н. Веселовский пришел к мысли о том, что умение увидеть «схематическое», «повторяемое» в многообразии, открывающемся взгляду наблюдателя, позволяет сложные явления «сократить» «до величины точек» [1, с. 301], что, в свою очередь, открывает возможность понять, как связаны настоящее и прошлое состояние изучаемого объекта, и, следовательно, полнее постичь его сущность. Экстраполяция этого тезиса в сферу исторической нарратологии подтверждает его справедливость. Анализ соотношения кодифицированного в культуре и индивидуально-авторского в исторической ретроспективе позволяет авторам рецензируемых работ осмыслить с нарратологической точки зрения динамику продвижения от классической к неклассической словесности. Эта эволюция осуществляется, как показывает исследование, в соответствии с несколькими смысловыми векторами: движение от внешних доминант к внутренним (например, ослабление роли внешне манифестированного события и усиление значимости события ментального), от преобладания формульного к главенству индивидуального, от целостности к фрагментарности и децентрации, от монологизма / эстетической авторитарности к гетероглосии / эстетической плюралистичности. Эволюция целого ряда

феноменов продвигается не линеарно, а спирально — например, исходный синкретизм авторской и нарраторской инстанций, характерный для творчества Н.М. Карамзина, будучи преодолен в классике XIX в. и модерне, «воскресает» в некоторых образцах современной художественной словесности. Вся прочерченная в «Горизонтах...» и «Тезаурусе...» сложная система этих и подобных силовых линий читается как проект фундаментального исследования истории отечественной литературы, увиденной сквозь нарратологическую призму.

Несмотря на то что литературный материл, анализируемый в работах, является скорее своеобразным «испытательным полигоном» для выявления эвристического потенциала историко-нарратологических категорий, чем самоценным объектом изучения, выводы, к которым приходят исследователи в отношении характера отечественного литературного процесса, оказываются значимыми и для «классического» литературоведения, что еще раз демонстрирует эффективность предложенной методологии. Наблюдения, сделанные в рецензируемых трудах, позволяют углубить наши представления о революционной нарративности А.С. Пушкина (осуществившего смену типа фокализации, характерного для начального этапа отечественного литературного процесса, а также переход от риторического к постриторическому адресату, начавшего совмещать нарраторскую и персонажную точки зрения, преобразовавшего одноголосие в разноречие) и А.П. Чехова (активизировавшего читателя как соучастника коммуникативного события рассказывания), помогают увидеть черты преемственности между модернистской поэтикой начала XX в. и современной неомодернистской, нарисовать более полную и определенную картину современного литературного процесса, образованного сложной системой взаимодействий и противостояний кризисных, постмодернистских, центробежных интенций и интенций неотрадиционалистских, центростремительных.

Эвристическая перспективность рассматриваемого проекта представляется несомненной, ведь историческая нарратология не только обеспечивает исследователя эффективным инструментарием для работы с самым широким спектром повествований, но и открывает доступ к познанию ментальных оснований человеческой культуры, вводит рассматриваемые феномены в контекст «большого времени». Однако не менее важен еще один аспект. Мысль П. Рикера о невозможности этически нейтральных по-

вествований можно применить и к научному теоретизированию, которое также неизбежно этично. Внимание к Другому, ценность коммуникации, «антимонологичность» в сфере интерпретирования, утверждение событийности и смыслосообразности человеческого присутствия в бытии — реализация этих доминант позволяет исторической нарратологии быть остро актуальной не только концептуально, но и мировоззренчески.

Список литературы

Исследования

1 *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.

2 *Зенкин С.Н.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.

3 *Лехциер В.Л.* Нарративный поворот и актуальность нарративного разума // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1 (10). С. 5–8.

4 *Тюпа В.И.* Горизонты исторической нарратологии. СПб.: Алетейя, 2021. 270 с.

5 *Jong de I.* Diachronic narratology (The Example of Ancient Greek Narrative) // Handbook of Narratology. 2nd ed. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2014. Vol. 1. P. 115–122.

Источники

6 Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. 316 с.

References

1 Veselovskii, A.N. *Istoricheskaia poetika* [*Historical Poetics*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1989. 405 p. (In Russ.)

2 Zenkin, S.N. *Teoriia literatury: problemy i rezul'taty* [*Literary Theory: Issues and Results*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 368 p. (In Russ.)

3 Lekhtsier, V.L. "Narrativnyi povorot i aktual'nost' narrativnogo razuma" ["Narrative Turn and Actuality of Narrative Mind"]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury*, no. 1 (10), 2013, pp. 5–8. (In Russ.)

4 Tiupa, V.I. *Gorizonty istoricheskoi narratologii* [*The Horizons of Historical Narratology*]. St. Peterburg, Aleteiia Publ., 2021. 270 p. (In Russ.)

5 Jong, Irene de. "Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative)." *Handbook of Narratology*, vol. 1. 2nd ed. Berlin, Boston, Walter de Gruyter, 2014, pp. 115–122. (In English)

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

1. Рукописи, поступившие в редколлегию журнала «Studia Litterarum», проходят обязательное рецензирование с целью их экспертной оценки.
2. На первом этапе редакцией проводится экспертиза рукописей на предмет их соответствия формальным требованиям.
3. Рукописи, не соответствующие требованиям к оформлению и не отвечающие содержательно-тематическому профилю журнала, не рассматриваются и не рецензируются. Решение об отклонении статьи от рассмотрения и публикации в этом случае принимается редколлегией.
4. Рукописи, соответствующие содержательно-тематическому профилю журнала и удовлетворяющие формальным требованиям, передаются на рецензирование двум независимым экспертам, имеющим наиболее близкую к теме статьи специализацию.
5. Экспертная оценка рукописи проводится по принципу двойного «слепого» рецензирования, когда ни рецензент не знает имени автора, ни автор не знает имени рецензента.
6. Для проведения экспертной оценки рукописи могут привлекаться как члены редколлегии, так и высококвалифицированные специалисты из ИМЛИ РАН и других организаций. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних трех лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензенты обязаны следовать принятой в журнале Публикационной этике.
7. Рецензии пишутся в свободной форме или по разработанной редколлегией схеме.

8. Текст рецензии предоставляется автору по его запросу без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае наличия в рецензии рекомендации доработать и/или переработать текст статьи автору направляется сокращенный текст рецензии с конструктивными замечаниями без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае отклонения статьи от публикации автору направляется мотивированный отказ или копии рецензий.

9. Статья, не рекомендованная рецензентами к публикации, к повторному рассмотрению не принимается и не рассматривается на заседании редколлегии.

10. Максимальный срок рецензирования статьи — 6 месяцев.

11. Статьи, успешно прошедшие процедуру рецензирования, рассматриваются на заседании редколлегии. После принятия редколлегией решения о допуске статьи автор получает письмо с краткой информацией о результатах рецензирования рукописи.

12. Оригиналы рецензий хранятся в архиве журнала «Studia Litterarum» в течение 5 лет.

13. Редакция журнала «Studia Litterarum» обязуется направить копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении соответствующего запроса.

14. Статьи членов редакции, редколлегии и международного редакционного совета, имеющих право на приоритетную публикацию в журнале 1 (одной) статьи в год, подвергаются рецензированию и обсуждаются на заседании редколлегии в общем порядке.

STUDIA LITTERARUM
Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 9, № 1
Vol. 9, no 1

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *М.В. Нефёдова*

16+
Подписано в печать 07.03.2024
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 24,5
Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5,
эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 690-05-61